



MAESTRÍA
EN FILOSOFÍA
DE LA CULTURA



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

Facultad de Filosofía “Dr. Samuel Ramos Magaña”

Instituto de investigaciones filosóficas “Luis Villoro”

División de estudios de posgrado

TESIS

Entre la censura y el espectáculo de la violencia:

El reto Caravaggio en la fotografía

Que para obtener el grado de maestro en Filosofía de la Cultura

Presenta

Miguel Ángel Castillo Archundia

Directora de tesis

Dra. Ana Cristina Ramírez Barreto

Morelia, Michoacán, noviembre de 2019

Por primera vez en la historia del arte, la reproducción técnica le libera de su existencia parasitaria dentro del ritual. Ese cambio en la fundamentación del arte le lleva a fundamentarse en otro sentido: la política.

(Benjamin, 2003, p. 51)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. BASES DEL ESTUDIO CRÍTICO DE LA FOTOGRAFÍA; SU VINCULACIÓN CON LA ÉTICA Y LA MEMORIA	3
1. IMAGEN, SIGNIFICADO Y POTENCIALIDAD POLÍTICA EN SUSAN SONTAG... 11	
1.1. Fundamentos del llamado a una ecología de las imágenes.....	11
1.1.1. Caracterizaciones de la fotografía y del acto de fotografiar.....	13
1.1.2. Relatividad epistemológica y apropiación capitalista	15
1.1.3. Consecuencias	18
1.1.4. Alternativas o tratamientos de la imagen	20
1.2. No habrá ecología de las imágenes.....	25
2. MOSTRAR CUERPOS VIOLENTADOS EN LA FOTOGRAFÍA.....	42
2.1. Ileana Diéguez y el llamado a la censura.....	43
2.2. Los escenarios del cuerpo: los cuerpos rotos y los cuerpos sin duelo	46
2.3. El cuerpo exhibido: Necroteatralidad	51
2.4. Fotografiar la violencia: mostrar la barbarie a través de la fotografía.....	53
3. LA IMAGEN DE LA VIOLENCIA EXPLÍCITA Y EL RETO CARAVAGGIO.....	66
3.1. Dos casos: Julio César Mondragón, 2014 y Susana Carrera, 2019	67
3.2. Acuerdo para la cobertura de la violencia en México en 2011 o autocensura.....	76
3.3. La ética en la imagen de la violencia.....	87
3.4. Concordia discorde: Violencias contra violencias.....	92
3.5. Reliquias fotográficas	94
CONCLUSIONES.....	106
REFERENCIAS	111

RESUMEN

La fotografía desde sus orígenes ha experimentado los más variables usos. Así mismo la representación de la violencia en la misma. La fotografía está situada entre el registro y la subjetividad. Esto abona a la desconfianza y crítica en su uso como en su significación. Crítica que ha llevado a censurarla o promover su *ecología* (llamado a cuidar los significados de la imagen hecho por la filósofa Susan Sontag en 1977). Sin embargo, la fotografía en su uso social es generadora de memoria y visibiliza realidades. La fotografía, con el riesgo de la apropiación capitalista y fácil trivialización, debe tener tratamiento cuidadoso. Más apremiante es este cuidado cuando se tratan de fotografías del dolor de los demás, según Susan Sontag (2003).

Según la teórica del teatro Ileana Diéguez (2016) las representaciones del *necroteatro* (montajes espectaculares de cuerpos violentados en espacios públicos con intenciones aleccionadores) son un doble dispositivo: tienen la potencialidad de servir para fines punitivos como para combatir a los poderes punitivos que generaron las violencias. Así Diéguez propone lo que llama el *reto Caravaggio* como una figura de poder contrahegemónico donde las imágenes de esta violencia se usan contra los perpetradores.

En este trabajo se analizan dos imágenes del necroteatro del contexto mexicano: la fotografía de Julio César Mondragón, muerto y exhibido en 2014 y de Susana Carrera, muerta y exhibida en 2019. Ambas torturadas y exhibidas con fines aleccionadores. Este trabajo propone la posibilidad del uso de determinadas imágenes de la violencia en un sentido político y ético, situándolas entre dos extremos: el espectáculo y el ocultamiento. Esto en México, un país que desde hace un par de décadas ha experimentado un aumento de violencia y donde las fotografías de la misma son ampliamente distribuidas como usadas con diversos fines.

Palabras claves: Fotografía, Violencia, Necroteatro, Reto Caravaggio, ética.

SUMMARY

Photography from its origins has experienced the most variable uses, likewise the representation of violence. The photography is located between registration and subjectivity. This contributes to mistrust and criticism towards its use and its meaning. Criticism that has led to censor photography or to promote its *ecology* (appeal of the philosopher Susan Sontag in 1977 to take care of the meanings of the image). However, photography in its social use generates memory and makes realities visible. Photography, with the risk of capitalist appropriation and easy trivialization, must be carefully treated. This care is more urgent when dealing with photographs of the pain of others, according to Susan Sontag (2003).

According to theater theoretician Ileana Diéguez (2016), the representations of the *necroteatro* (spectacular stagings of violently damaged bodies in public spaces with sobering intentions) have a dual function: they have the potential to serve for punitive purposes as well as to combat the punitive powers that generated them. Thus Diéguez proposes what she calls the “Caravaggio challenge” as a figure of counterhegemonic power where images of this violence are used against the perpetrators.

Taking this into account, this work analyzes two images of necroteatro in the Mexican context: the photograph of Julio César Mondragón, dead and exhibited in 2014, and Susana Carrera, dead and exhibited in 2019. Both tortured and exhibited for sobering purposes. This work proposes the possibility of using certain images of violence in a political and ethical sense by placing them between the two extremes: the show and the concealment. This in Mexico, a country that has experienced increasing violence for a couple of decades and photographs of this violence are widely distributed and used for various purposes.

INTRODUCCIÓN. BASES DEL ESTUDIO CRÍTICO DE LA FOTOGRAFÍA; SU VINCULACIÓN CON LA ÉTICA Y LA MEMORIA

Presento un estudio crítico de las discusiones éticas que se desencadenan al respecto del mostramiento de la violencia explícita hecha fotografía. Quiero pensar las fotografías de la violencia, pero específicamente las formas de violencia hacia los cuerpos y violencias punitivas hacia la población a partir de los cuerpos mismos. La teórica Ileana Diéguez llama *necroteatro* (Diéguez, 2016, p.134), a las exhibiciones teatrales en el espacio público de los cuerpos violentados por algunos poderes punitivos, en el caso de México el crimen organizado o el mismo Estado. En este trabajo discuto la posibilidad de la apertura de la necroteatralidad en sus representaciones en dos sentidos: ensanchar la noción de lo que significa una escena necroteatral como sus funciones hasta llegar a funciones no punitivas. Proponiendo una inversión de la función punitiva de la imagen de la violencia hacia una función política y ética. Una que posicione quejas y reclamos de justicia. Una función de apropiación de la imagen de la violencia desde quienes son las víctimas de la violencia.

La discusión adquiere dimensiones complejas. Entre los objetores para mostrar la imagen de la violencia están quienes piden no mostrar la fotografía de la violencia explícita en cualquier medio o plataforma para no hacer apología de la violencia, para no convertirse en repetidores involuntarios de los mensajes punitivos siendo la difusión de sus mensajes lo que los violentos quieren, es decir, dándoles una victoria por servir de medio de comunicación, como plataforma de repetición de sus mensajes de violencia como se orienta el *Acuerdo para la Cobertura Informativa de la Violencia* en México firmado en 2011. También están quienes piensan que la repetición de la imagen de la violencia sólo insensibiliza a la población y no genera cambios. Esta discusión la recupera Susan Sontag en su libro de ensayos *Sobre la fotografía* de 1977. Además, quienes piensan en lxs¹ dolientes, su sensibilidad y la importancia de considerarlx a la hora de mostrar la

¹ Utilizo la x para las palabras neutrales para no privilegiar ni el género masculino ni el femenino o el desdoblamiento (las y los) cabiendo en la indefinición de la x la diversidad de identidades sexuales y de género.

imagen de la violencia, discusión que recupera la misma Susan Sontag en su libro *Ante el dolor de los demás* del 2003.

Entre la crítica y la defensa de la mostración de la foto de la violencia está Susan Sontag que propone una ecología de las imágenes como una administración del flujo de las imágenes de la violencia. La autora se fundamenta en la dificultad de pensar las imágenes fuera de un capitalismo rapaz que hará de toda imagen fotográfica (incluida la del dolor) una mercancía y en su sentido más trivial un espectáculo. A pesar de ello en su libro *Ante el dolor de los demás* reconoce la importancia de no censurar la imagen de la violencia. Censura que en sus discursos actuales ha apelado a la sensibilidad de lxs videntes de la imagen y a la repetición de discursos de miedo. Más abiertamente está la propuesta de Ileana Diéguez que reconoce la importancia de generar memoria visual de las imágenes de la violencia. La autora dice que no mostrar la barbarie en las plataformas de comunicación no disminuye la violencia, sino que, sostiene y abona a una política del silencio, a la borradura de los sucesos violentos. Diéguez propone a su vez la importancia de intentar combatir la violencia mediante el mostramiento de la misma. La discusión ética está en el centro: pensar la legitimidad que pueda tener pedir la censura de las imágenes de la violencia explícita. Los puntos medios entre la censura completa y la mostrabilidad abierta, así como considerar si las violencias que ejerce la misma fotografía podrían ayudar a conjurar otras violencias.

En este mismo trabajo Ileana Diéguez (2016), acuña la noción de necroteatro para entender las imágenes espectaculares que construyen las fuerzas punitivas a partir de los cuerpos muertos en el espacio público en México y Colombia en los últimos años (narcotráfico, crimen organizado, Estado, guerrilla, transnacionales, paramilitares). Estas teatralidades tienen el objetivo de mandar mensajes intimidantes a la sociedad y a los oponentes. Diéguez se ocupa de forma magistral de las iconografías que desde el arte y la resistencia social buscan representar la desaparición forzada u otras formas de violencia extrema. Se enfoca en representaciones no fotográficas (performance, pintura, bordado,

instalación, escultura), las fotografías de la violencia necroteatral las menciona y las usa de forma ilustrativa a lo largo de su libro, sin embargo no profundiza en sus implicaciones éticas ni en su complejidad. Por otro lado sí se posiciona defendiendo la importancia del uso y mostramiento de esas violencias y está dentro de su propuesta no censurar las imágenes de la violencia explícita, sino que propone usarlas como contrafuegos de la violencia en lo que llama “el reto Caravaggio”.

Los usos alternativos de la fotografía que están al margen de los medios periodísticos oficiales permiten liberarse de censuras suaves o presiones externas, que sí tienen los medios convencionales de comunicación. La digitalidad de la imagen fotográfica permite amplia difusión, visibilización y diversos usos. En este trabajo reviso el control y presión que vive el periodismo en la actualidad en México, así como un caso específico del 2011 de un acuerdo para la cobertura de la información violenta y sus influencias actuales. Entonces, propongo la importancia de los medios alternativos de comunicación y difusión de la imagen de la violencia en el seguimiento de pautas éticas, pero que a su vez, se tenga claridad de la importancia de generar y mostrar la imagen de la violencia.

Las imágenes fotográficas se significan siempre en función del espacio en el que se desenvuelven. La imagen fotográfica nunca habla de la misma manera, ni su significación es unívoca. Ante la apertura tan amplia de posibilidades de significar la imagen de distintas maneras, cabe preguntarse si es necesario proponer límites en la interpretación de las imágenes de la violencia explícita al menos desde la ética, y cuáles son los criterios mínimos para el mostramiento de la violencia fotografiada. Es esencial entrar en esa discusión, sin obedecer únicamente al llamado a la censura que pareciera ser una primera opción viable para no repetir las violencias. Algunas formas de mostrar la barbarie pueden ser plataformas de difusión de la imagen de la violencia explícita, sin la necesidad de ser espectaculares, repetidoras de la barbarie o apologetas de la violencia.

En este trabajo reviso y discuto dos fotografías que funcionan en el mismo sentido de montajes necroteatrales. Es decir, son fotografías de montajes

terroríficos de la muerte con intenciones aleccionadoras. Son montajes realizados por un grupo de poder que tiene la potencia de matar, como en México matan los grupos de crimen organizado y el Estado. Me centro en las discusiones en torno a la mostrabilidad, censura y sus alternativas intermedias en estos casos específicos, así como las problemáticas éticas que se desencadenan. Una de las imágenes es la de Julio César Mondragón, normalista brutalmente asesinado por policías municipales de Guerrero el 27 de septiembre del 2014, que fue encontrado y fotografiado desollado. Esto en el marco del asesinato de otras ocho personas y la desaparición forzada de 43 estudiantes. Otra es la de Susana Carrera, mujer adulta empresaria de Veracruz que fue secuestrada por una presunta banda criminal en febrero del 2019, asesinada, decapitada y arrojada al espacio público con una cartulina con un mensaje punitivo. Ambas imágenes se enmarcan en lo que Ileana Diéguez llama necroteatro y se centran también en la problemática ética de mostrar, no mostrar y cómo mostrar la barbarie.

Este estudio nace a partir de experiencias que he tenido en el marco de la violencia por crimen organizado en el país y la tal guerra contra el narcotráfico, que declaró el entonces presidente Felipe Calderón Hinojosa en 2006. Soy originario de Ario de Rosales, Michoacán. Este municipio está situado en lo que se dio a llamar “la franja del aguacate”, geografía ideal para el cultivo y producción del aguacate de exportación, así como un lugar geoestratégico para la introducción y tránsito de mercancías ilegales al país. En el marco de esta violencia causada por el crimen organizado, estos espacios en Michoacán han sido fuertemente golpeados por los intereses puestos en la derrama económica que produce el cultivo del aguacate. Desde años atrás hicieron presencia grupos criminales lucrando de distintas maneras en la ciudad, mediante la extorsión, el secuestro, el cobro de cuotas a diversos negocios, asesinato de propietarios y apropiación de grandes extensiones de territorios cultivados con aguacate. En este contexto es que surgen diferentes formas de sembrar terror en la población, con mensajes terroríficos mediante la exhibición de narcomensajes, cuerpos muertos y destruidos, mostrados en el espacio público con mensajes punitivos hacia la población y grupos armados enemigos - necroteatralidades. La presencia

de la muerte como expresión simbólica de poder sobre la vida en el municipio, donde he vivido la mayor parte mi vida, me lleva a sentir la necesidad de pensar críticamente en las plataformas donde se difunden las imágenes fotográficas de la violencia explícita, cómo y qué funciones comunicativas cumplen, así como abordar la discusión que se desenvuelve en torno al mostramiento de la imagen de la violencia o el llamado a la censura. Este es un trabajo que en primer término está dirigido a mi propia claridad, en segundo término para creadorxs y difusorxs de la imagen fotográfica en general, así como para teóricxs de la imagen y para toda aquella persona que como yo en su carácter de creadorxs, usarixs y espectadorxs, se encuentre interesada en el pensamiento crítico de la imagen fotográfica y sus usos.

Hay muchas preguntas por revisar aquí y que surgen en diferentes dimensiones: Informativas, éticas, políticas, epistemológicas. Es central regresar a una pregunta básica: ¿Para qué mostramos la violencia fotografiada? de la que podemos desprender varias preguntas: ¿Qué ventajas y problemáticas trae mostrar abiertamente la violencia fotografiada? ¿Cómo es que las imágenes de la violencia mostradas pueden contar un suceso esencial para promover algo y cómo sobrellevar que éstas pueden ser fácilmente trivializadas? O como lo problematiza Sontag, ¿lxs espectadores que no podemos hacer nada de forma directa con respecto a la violencia fotografiada, tenemos derecho a ver las imágenes de la violencia? ¿o sólo quienes están en una posición de acción ante tales sucesos violentos? Con estas mismas preguntas reviso las fotografías que incluyo en esta investigación. La memoria no es un valor en sí mismo, la memoria de la barbarie ha de ser usada de alguna manera, preferentemente cuando ese uso beneficie a los afectadxs directxs o potenciales, y para superar o evitar la misma violencia a futuro. Idealmente no se trata de mostrar y luego reflexionar sobre la ética, se trata de mostrar éticamente la violencia, en estas problemáticas se centra este trabajo.

En mi primer capítulo esquematizo y abordo la posición de la teórica y filósofa Susan Sontag en sus dos trabajos *Sobre la fotografía* 1977 y *Ante el dolor de los demás* 2003. Expongo la crítica y la sospecha que la autora tiene al

respecto de mostrar la imagen fotográfica de la violencia explícita que lleva primero un llamado a la administración, a la revisión y censura de determinado tipo de imágenes que ella nombra una *ecología de las imágenes*. En su segunda postura se retracta más tarde debido a que aparecen nuevos factores en el uso de la imagen: La primacía de la televisión de la distribución de la imagen y la radicalización de su postura por lecturas externas.

En el segundo capítulo comento la postura de la teórica Ileana Diéguez con respecto a la teatralidad de la violencia, necroteatro, y su postura acerca del mostramiento de la imagen de la violencia explícita. Sumando a este capítulo la defensa que hace Georges Didi-Huberman de la importancia de generar y mostrar las imágenes de la violencia histórica para romper la imaginación, dándoles carácter de realidad a sucesos inimaginables.

El tercer capítulo lo divido en dos grandes bloques, primero la revisión de las imágenes de la violencia que describo arriba; el caso del llamado al tratamiento informativo de la violencia que nace desde el Estado y es encabezado por *Televisa* en México del 2011 (en plena guerra contra el narcotráfico), así como la injerencia de poderes económicos y políticos en los medios de comunicación desde entonces hasta la actualidad. El otro bloque abarca el acercamiento al uso de las imágenes de la violencia y cómo se podrían entender desde una perspectiva ética y política. En este sentido se reconocen las violencias que hay en el acto de mostrar la fotografía de violencia y la delicadeza del uso de dichas imágenes. Por otro lado busco proponer (ensayar, interpretar) formas de abrir la significación de la imagen de la violencia aleccionadora, pensándola más allá de su uso exclusivo por parte de los poderes de dar muerte. Esto partiendo de hacer dialogar las posturas de las teóricas desde una concepción ética, y reconociendo que no siempre las formas de mostrar la violencia significan la ruptura con la ética. Sin embargo, sí hay formas que sí rompen con ella como el uso espectacular, puramente comercial y que trivializa la imagen.

Para finalizar, reviso formas en las que se ha hecho reliquia de la imagen de la violencia, donde adquieren un aura que trasciende la documentalidad.

Pienso la posibilidad de forjar imágenes de la violencia con una presencia aurática desde una potencialidad política. Es una imagen, que desde la noción de aura de Benjamin, son materiales de culto en el retrato humano de seres queridos. Así, investigo la potencialidad que puede tener este auratismo de volverse político, si la imagen se desenvuelve en el espacio público. Un aura fotográfica que se vincula con las personas en su fragilidad reflejada en la fragilidad de la vida violentada y documentada por la fotografía. Es una apuesta a vincular el sentimiento de dolor, rabia y empatía al terreno político desde el espacio público, usando como estandarte que homogeniza la imagen fotográfica del dolor. Así, la importancia de mostrar la fotografía de la violencia considerando la ubicuidad, el momento histórico, el contexto en relación con el/la espectador/a al momento de significar la imagen.

El estudio crítico de la fotografía en la actualidad se fundamenta al menos en tres textos desde los cuales se desprendieron las principales críticas que hacemos a la fotografía. Por un lado tenemos a Walter Benjamin con *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* (1936) que plantea los retos y potencias de la fotografía y fotografía en movimiento como arte reproductivo, que a diferencia de la pintura, se perfila como esencialmente político por ser ajeno a un aura religiosa. Por otro lado a Gisèle Freund, quien, en *La fotografía como documento social* (1974) hace un largo trazo de la historia de la fotografía desde sus orígenes, pasando los primeros usos sociales y políticos en distintos ámbitos como el periodismo, la estrategia militar, la crítica social y la vigilancia. Así como por diferentes desarrollos técnicos que permitieron sus explotación para diferentes medios informativos y artísticos. Y como tercero, Roland Barthes en *La cámara lúcida: notas sobre fotografía* (1980) abunda principalmente en la semiótica de la imagen fotográfica y la posibilidad de desarrollar un lenguaje estructurado, un código organizado de la imagen fotográfica desde el reconocimiento de la imagen fotográfica como *analogón* de la realidad. De estas obras, esenciales para la teoría de la fotografía en la actualidad, se desprenden otras obras donde otrxs autorxs buscan pensar la importancia y las implicaciones del uso y creación de la fotografía. Al respecto de la fotografía que documenta la barbarie, tema de este

trabajo de investigación, se encuentran los estudios de Susan Sontag, George Didi-Huberman y Jacques Ranciere, por mencionar a lxs más destacadxs y lxs que de alguna manera influyen en mi estudio. Como Ileana Diéguez, que tiene una apuesta transdisciplinar desde el arte, pensando las imágenes de la violencia pero también la teatralidad y el performance.

1. IMAGEN, SIGNIFICADO Y POTENCIALIDAD POLÍTICA EN SUSAN SONTAG

Susan Sontag, desde mi punto de vista, es y ha sido la más dura crítica, sin caer en el dogmatismo, en contra del uso y producción indiscriminada de la imagen fotográfica de la violencia explícita. En este capítulo me dedico a revisar los libros *Sobre la fotografía* (1973) y *Ante el dolor de los demás* (2004). Aquí voy a sistematizar sus posturas al respecto del tratamiento de la imagen de la violencia en ambos libros. Entonces, este capítulo se dedica a resumir y discutir inicialmente su ecología de las imágenes y sus fundamentos. En un segundo momento su retractación de esta postura, sus razones y finalmente se pone en diálogo la postura de Sontag con la discusión de la mostrabilidad contemporánea de las imágenes de la violencia.

Susan Sontag nació en Nueva York en 1933 y murió en 2004. Fue ensayista, novelista y directora de cine. Una de las intelectuales norteamericanas más influyentes de las últimas décadas. Licenciada en letras y doctora en filosofía, Sontag exploró en sus ensayos el devenir cultural norteamericano, tendencias juveniles y crítica de arte. Ha sido una férrea crítica del imperialismo norteamericano y sus acciones bélicas. Uno de sus ejes transversales en los trabajos ha sido la ética.

1.1. Fundamentos del llamado a una ecología de las imágenes

Este apartado se dedica a reconstruir de manera general uno de los textos pioneros en la crítica de la fotografía de la filósofa Susan Sontag *Sobre la fotografía*. Es un libro que se forma de ensayos publicados entre 1973 y 1977 donde la autora arroja de forma inédita la crítica ética y estética a la fotografía como medio de comunicación, como medio de crítica social y política así como arte.

Sontag desenvuelve a lo largo de seis capítulos principalmente la crítica a la fotografía como arte mientras hace análisis de distintos autores, obras, tipos de foto, centrándose esencialmente en la fotografía norteamericana de su tiempo así como la crítica a la sobreabundancia de la producción y presencia de la foto en la cotidianidad norteamericana. También, a lo largo de sus tratamientos en torno al arte, se encuentran a manera de tópicos o brevarios acercamientos críticos a la fotografía de la violencia, a la fotografía documental, a sus usos éticos y sociales, miradas que desarrollará de forma extensa en sus últimas publicaciones sobre fotografía (2003 y 2004). Este libro de Susan Sontag se desarrolla de forma ensayística, un experimento, una tentativa intelectual de acercamiento a un tema muchas veces ametódico y diverso. Muchas de las conclusiones a las que llega Sontag a lo largo de su texto no tienen desarrollo pleno pero sí tienen una profundidad intelectual, sensible y una crítica poderosas.

El libro culmina en la sentencia final que corona su crítica a la fotografía, su propuesta al final de su último ensayo "El mundo de la imagen" que es una *ecología de las imágenes*: llamado a la administración de las imágenes en un flujo y trivialización desorbitados provocados por el capitalismo. Este llamado a la ecología tuvo resonancia en los círculos de intelectuales, críticos y moralistas que retomando las razones de Sontag procuran hacer un llamado a la ecología de las imágenes, al tratamiento de la violencia visual, administración de sus imágenes o al cuidado de la sensibilidad de los espectadores. Este eco que provoca Sontag es importante pensarlo, porque en ocasiones más que una ecología se puede perfilar como un llamado a la censura de las imágenes de la barbarie, con sus respectivas consecuencias. La línea entre la ecología y la censura es delgada. Del llamado a la ecología se puede pasar a la censura cuando se tiene un acercamiento acrítico a la importancia que puede tener producir y mostrar determinadas imágenes de la violencia explícita.

La variabilidad de los temas que aborda Sontag son amplísimos, pasa por el arte, la política, la ética, la estética, la documentalidad de la foto, semiótica. Algunos de los argumentos más importantes para el tema que trato aquí los

abordo enseguida, no a partir del orden de los ensayos o del motivo principal de cada uno sino transversalizando los temas haciéndolos complementarios a lo largo del trabajo en nueve motivos principales que están presentes en el libro. Para catalogar estos nueve motivos propongo tres pequeños grupos: 1. Caracterizaciones de la fotografía y el acto de fotografiar; 2. Usos de la foto en el capitalismo, cojeras inherentes a la fotografía que dificultan el uso ético y documental y 3. Las consecuencias de estos últimos usos. Esta organización no es una que obedece a un orden cronológico ni un orden argumentativo, como mencioné, más bien una recupero ideas y críticas que hace Sontag, las reúno y las organizo.

1.1.1. Caracterizaciones de la fotografía y del acto de fotografiar

Esta observación de Sontag no es nueva, ni revolucionaria o muy profunda. Es más bien, un lugar común que se desarrolla y se consolida desde que nace la fotografía misma: La fotografía es, en su apariencia, uno de los actos mejor logrados de mimesis con respecto del mundo visible. Pareciera que recorta un fragmento del mundo y que puede hacernos conocerlo en una mirada.

La imagen quizás distorsiona, pero siempre queda la suposición de que existe, o existió algo semejante a lo que está en la imagen. Sean cuales fueren las limitaciones (...) una fotografía -toda fotografía- parece entablar una relación más ingenua, y por lo tanto más precisa, con la realidad visible que otros objetos miméticos. (Sontag, 2006, p.19)

Así mismo la autora continúa en esta línea acerca de la fotografía en su carácter mimético y su autoridad a la hora de representar la realidad. La relación que la fotografía establece con la realidad entonces se torna compleja. No sólo la captura sino que la configura, la genera. La fotografía se vuelve generadora de realidades, por esta creencia de que nos muestra un fragmento de realidad, fragmentos que se escapan a nuestra vista por distintas razones, la fotografía es capaz de traerlas de nuevo a nuestra vista. Ensanchando nuestro conocimiento acerca del mundo objetivo “la fotografía tiene la deslucida reputación de ser la más realista, y por ende la más hacedera, de las artes miméticas.” (Sontag, 2006, p.79)

Esta creencia, como bien lo anota Sontag. Es sólo una reputación y la fotografía tiene distorsiones, falencias y limitaciones. La fotografía no puede cargar con la responsabilidad de reproducir la experiencia de la realidad de forma completa. Nos muestra imágenes, reflejo de la realidad, pero en fragmentos discontinuos en dos dimensiones sometidas a un cuadro. Es decir, no son capaces de mostrar todo aquello que sí muestra una experiencia, cada imagen fotográfica muestra y oculta una parte de la realidad, deja fuera otras tantas cosas y es fácilmente descontextualizable.

El siguiente motivo en este primer grupo es acerca de la actividad fotográfica, el acto de fotografiar. El fotógrafo es un *voyeur* y el ejercicio mismo de la fotografía es un ejercicio de violencia. “Todo uso de la cámara implica una agresión.” Dice Sontag (2006, p.21). Ella simboliza lo largo del libro: la fotografía como hurto, como violación, y piensa la cámara fotográfica como sugerente metáfora de un arma (cargar-apuntar-disparar). Así interpreta el acto fotográfico como atributo metafórico de virilidad, de masculinidad en la analogía de la cámara fotográfica como falo, como ejercicio de poder cosificante de aquellas personas a las que se fotografía.

La consolidación del fotógrafo como *voyeur* nace de la no participación del fotógrafo en el acto que presencia. En el placer de la mirada que representa para un *voyeur* poseer, al menos aparentemente, aquello que no es suyo, que no le sucede y de lo cual no forma parte. (Sontag, 2006, p.27) Así como el acto del *voyeur* es esencialmente no participativo hay en esta actividad un deseo de que las cosas pasen, es decir, que suceda aquello que se está deseando mirar y capturar. Que exista la miseria, la desgracia, el exotismo de la periferia, es condición necesaria para que el fotógrafo se ejerza como *voyeur*, como mirón. Hacer esta clase de fotografía social o humanista, sentencia, implica tener interés en las cosas como están, en la conservación de un *status quo* donde debe ser cómplice de todo lo que sea digno de fotografiarse, incluyendo el dolor y el infortunio de las personas. (Sontag, 2006, p.27)

1.1.2. Relatividad epistemológica y apropiación capitalista

En este apartado reúno las problemáticas que están a la base de las principales dificultades del uso de la fotografía. Son dos problemáticas las que ubico. Primero: No hay garantía de que la fotografía sea una fuente de conocimiento con significados unívocos. Segunda: es muy sencilla la apropiación de la fotografía por los poderes dominantes y su inserción en la dinámica capitalista. Estas dos problemáticas, se puede deducir de Susan Sontag, adolecen a la fotografía documental y a toda aquella fotografía que busque desenvolverse con intereses éticos o políticos.

Las significaciones de las fotografías son volubles, incompletas, fragmentarias. La fotografía tiene y puede tener múltiples significados. La fotografía muestra algo, una superficie en un marco, con determinada orientación, ángulo, refracción de la luz. Sin embargo la fotografía misma no basta para entregar significados completos. Nos dice la autora:

Toda fotografía tiene múltiples significados; en efecto, ver algo en forma de fotografía es estar ante un objeto de potencial fascinación. La sabiduría esencial de la imagen fotográfica afirma: «Ésa es la superficie. Ahora piensen -o más bien sientan, intuyan- qué hay más allá, cómo debe de ser la realidad si ésta es su apariencia». Las fotografías, que en sí mismas no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía. (Sontag, 2006, pp.41-42)

Las imágenes siempre se independizan de la persona creadora y recorren caminos diferentes, si no opuestos, a sus intenciones. Lejos de las intenciones del/la fotógrafx las imágenes una vez que son soltadas al mundo abren su significaciones a inagotables miradas y formas de ver el mundo, o de querer que el mundo sea visto. Según el espacio en el que se la mire la imagen será significada, según el espacio social, según el espacio geográfico, según las ideas del espectador.

La fotografía moral, como llama Sontag a la fotografía con pretensiones éticas en general, es un mero fragmento de cualquier realidad, entonces su significado y peso dependen del contexto donde se inserta. Si se la mira en un museo, en una manifestación política, en un archivo policial, una revista fotográfica, un libro, una revista de noticias. “Cada una de estas situaciones propone un uso diferente para las fotografías pero ninguna de ellas puede asegurar su significado. Con cada fotografía ocurre lo que Wittgenstein argumentaba sobre las palabras: su significado es el uso.” (Sontag, 2006, p.153)

La sospecha siempre presente al discurso de la fotografía, así como su carácter de huella de la realidad vuelve desconfiable toda posibilidad de conocimiento a través de ella misma. No se puede distinguir entre copias y originales, entre imágenes y cosas, entre realidades y ficciones. Las imágenes fotográficas transforman el mundo en sombras, la realidad en una silueta borrosa de la que no se sabe si es mentira o no, relativiza a tal punto su significado que no es posible asirla de forma certera sin titubear.

Las imágenes que exhiben la miseria, el dolor, la barbarie, lo desgraciado son las imágenes que más nos invitan a un tratamiento ético, aunque tampoco pueden permanecer intactas en sus significaciones. Ninguna imagen fotográfica escapa de esta relatividad significativa. Aún estas resultan ser volubles en su significado y por tanto trivializables. El texto que acompaña las imágenes tampoco salva, ni puede garantizar que la imagen no sea trivializada. (Sontag, 2006, pp.156-157)

En su último ensayo del libro *Sobre la fotografía* titulado “El mundo de la imagen” Sontag aborda frontalmente el tema de la apropiación capitalista de la imagen. Propone que la fotografía de la barbarie se vuelve objeto de consumo, como todas las imágenes del mundo. Las imágenes inmersas en el mundo capitalista de la producción masiva y su venta, las imágenes como espectáculo, como entretenimiento, como objeto de consumo. Cuando las fotografías, se tornan mercancías y se habilitan en el mundo capitalista regularmente se ponen al servicio de los poderes económicamente o políticamente dominantes. “Por una

parte, las cámaras arman la visión para ponerla al servicio del poder: el Estado, la industria, la ciencia” (Sontag, 2006, p.247)

Las imágenes fotográficas después de su sistematización productiva se habilitan en un sentido distinto al de la pintura y al retrato. Se habilitan en un sentido informativo, memorístico por un lado pero por otro es esencial en la dinámica capitalista del bombardeo informativo que genera realidades, que orienta posturas políticas, que configura las sensibilidades y establece la moral dominante.

Mediante la fotografía, algo pasa a formar parte de un sistema de información, se inserta en proyectos de clasificación y almacenamiento (...). Se redefine la realidad misma: como artículo de exposición, como dato para el estudio, como objetivo de vigilancia. La explotación y duplicación fotográfica del mundo fragmenta las continuidades y acumula las piezas en un legajo interminable, ofrece por lo tanto posibilidades de control que eran inimaginables con el anterior sistema de registro de la información: la escritura. (Sontag, 2006, p.220)

Quienes tienen la potencia para producir de forma masiva, sistematizar y distribuir de forma ejemplar las imágenes fotográficas, se hacen los dueños del mundo de la imagen. De ese mundo que genera realidades a través de la imagen y toda su potencia política se hace del lado del capitalismo. La fotografía como generadora de realidades, de imaginarios, de gustos en manos poderosas son herramientas esenciales para el control. Potencias de control que antes de la foto no habían sido vistas. La fotografía en la dinámica capitalista se habilita en el mundo del espectáculo para las masas y como objeto de vigilancia para los gobernantes, así mismo como para distribuir la ideología dominante.

Una sociedad capitalista requiere una cultura basada en las imágenes. Necesita procurar muchísimo entretenimiento con el objeto de estimular la compra y anestesiar las heridas de clase, raza y sexo. Y necesita acopiar cantidades ilimitadas de información para poder explotar mejor los recursos naturales, incrementar la productividad, mantener el orden, librar la guerra, dar trabajo a los burócratas. Las capacidades duales de la

cámara, para subjetivizar la realidad y para objetivarla, sirven inmejorablemente a estas necesidades y las fortalecen. Las cámaras definen la realidad de dos maneras esenciales para el funcionamiento de una sociedad industrial avanzada: como espectáculo (para las masas) y como objeto de vigilancia (para los gobernantes). (Sontag, 2006, p.249)

Las capacidades duales de la fotografía (subjetivar y objetivar) son fácilmente apropiables por la dinámica capitalista. La fotografía es forjadora de realidades, también puede ser fácilmente usada para relativizar o restar sentido de realidad a las cosas que se fotografían. Esto en función del discurso. Cuando el monopolio de la distribución de las imágenes fotográficas está del lado capitalista, se puede hacer de realidades triviales y posicionar otras realidades en función del interés que hay detrás de que algo sea visible o no. Este es el riesgo de la apropiación capitalista de las imágenes y su consecuente trivialización.

1.1.3. Consecuencias

La forma de capitalización de la fotografía y la relativización significativa de la misma descritas arriba tienen sus consecuencias. Ambas por separado o su conjugación la ponen en problemáticas epistemológicas, éticas y de legitimidad a la hora de ser capturadas, usadas y leídas.

Esta inserción en la dinámica capitalista, el bombardeo y la sobreproducción de las imágenes fotográficas hacen que el sentido de realidad se pierda y se insensibilizan a lxs espectadorxs. Si bien Sontag nos dice que el primer encuentro con la fotografía del horror es una revelación, de la cual ella misma nunca se pudo recuperar, como una epifanía negativa del dolor, de la desgracia. También admite que las fotografías dan realidad a un acontecimiento (Sontag, 2006, p.37) y reconoce que en la inserción al mundo del consumo capitalista, la imagen pierde el sentido de la realidad, así como la misma realidad se desgasta (Sontag, 2006, p.38). El contenido ético de las fotografías es frágil. Las fotografías en su mayoría pierden su peso emocional pronto.

El impacto ante las atrocidades fotografiadas se desgasta con la repetición, tal como la sorpresa y el desconcierto ante una primera película pornográfica se desgastan cuando se han visto unas cuantas más. (...) El vasto catálogo fotográfico de la miseria y la injusticia en el mundo entero le ha dado a cada cual determinada familiaridad con lo atroz, volviendo más ordinario lo horrible, haciéndolo familiar, remoto (“es sólo una fotografía”), inevitable. (...) En estas últimas décadas, la fotografía «comprometida» ha contribuido a adormecer la conciencia tanto como a despertarla. (Sontag, 2006, p.39)

Otra de estas consecuencias es que la fotografía es insuficiente para poder impulsar algo ella misma a nivel ético o político, en parte por la trivialización de sus significados, su uso espectacular y su habilitación en el consumo. Para que la fotografía germine ética y políticamente en una sociedad necesita aparecer, ser difundida, en un ambiente político propicio que sirva de suelo fértil a su discurso. “Las fotografías no pueden crear una posición moral, pero sí consolidarla; y también contribuir a la construcción de una en ciernes.” (Sontag, 2006, p.35) La fotografía está sobrevalorada en el sentido social y político. La ideología, la orientación política dominante, el imaginario social presente, prejuicios, juicios generales en los ambientes sociales son aquellos que han de determinar el peso político de las imágenes fotográficas. Se sobrevalora la fotografía como un impulso en sí misma para mover cosas a nivel social o político.

Aunque un acontecimiento ha llegado a significar, precisamente, algo digno de fotografiarse, aún es la ideología (en el sentido más amplio) lo que determina qué constituye un acontecimiento. (...) Sin política, las fotografías del matadero de la historia simplemente se vivirán, con toda probabilidad, como irreales o como golpes emocionales desmoralizadores. (Sontag, 2006, p.36)

Otra consecuencia es que, con la fotografía siendo usada como objeto de consumo en la dinámica capitalista es que cualesquiera que sean las intenciones de la fotografía moral, ésta siempre va a terminar en la apreciación estética, es decir, en arte. Se inserta en el mundo artístico donde la potencialidad política y

ética de la fotografía se diluyen por la contemplación. (Sontag, 2006, p.158) En el mundo del arte que está dominado por la dinámica capitalista de la compra venta de valores artísticos la fotografía de la violencia se puede mercantilizar y exhibir en colecciones privadas.

1.1.4. Alternativas o tratamientos de la imagen

Ante las críticas que pintan un panorama desalentador al respecto de la actividad de fotografiar y difundir las fotografías, la autora misma busca alternativas. Una apela al texto acompañando a la fotografía. El pie de foto es el texto que abre una posibilidad de redignificar la foto, de que no pierda su importancia, de que hable de forma menos trivial. A Sontag no le parece suficiente. Aun cuando pensamos en pies de foto tenemos que confiar en que la mano que lo escribió es una mano informada, honesta y bienintencionada. Y aunque esto fuera posible en todas las fotografías, la fotografía no podría ser espejo de lo real aún con este añadido textual.

Lo que exigen los moralistas a una fotografía es algo que ninguna puede hacer jamás: hablar. La voz ausente es el pie, y se espera que diga la verdad. Pero aun un pie absolutamente preciso es sólo una interpretación, necesariamente limitada, de la fotografía que acompaña. Además es muy fácil poner o quitar ese guante. (Sontag, 2006, p.156)

La palabra honesta acompañando a la fotografía como unos de los más resistentes asideros para defender la significación de la fotografía documental y ética se tambalea. Es cierto que la palabra al pie de la fotografía es muchas cosas menos un seguro de que las imágenes mantengan una significación relativamente homogénea. Crítica que llega desde Sontag hasta la actualidad. Ningún acompañamiento textual puede cumplir la promesa de llegar la realidad que trajo consigo la fotografía. La palabra bajo la foto no perpetúa su significación, si bien puede ayudar a orientar la lectura, ayuda a rellenar huecos llevando de la mano al/la espectadorx/lectorx no es garante de nada. “Las palabras dicen más que las imágenes. Los pies sí tienden a invalidar lo que es evidente a los propios ojos,

pero ningún pie puede restringir o asegurar permanentemente el significado de una imagen.” (Sontag, 2006, p.156).

Ésta que parece ser la alternativa más interesante de la imagen fotográfica contra la trivialización, la relativización, la espectacularización de la violencia no es suficiente para Sontag. No existe ninguna garantía de que ese texto esté apegado al suceso en la medida de lo posible. La apelación al acto ético se traspasa del usuario de la cámara y del uso de la foto al que redacta el pie de página. Sigue siendo igualmente voluble el significado de la imagen. Ante ésta, y todas las anteriores dificultades que presenta la fotografía Sontag presenta su propuesta de una ecología a manera de cierre de su último ensayo en el libro:

Las imágenes son más reales de lo que cualquiera pudo haber imaginado. Y como son un recurso ilimitado que jamás se agotará con el despilfarro consumista, hay razones de más para aplicar el remedio conservacionista. Si acaso hay un modo mejor de incluir el mundo de las imágenes en el mundo real, se requerirá de una ecología no sólo de las cosas reales sino también de las imágenes. (Sontag, 2006, p.251)

Propuesta de una ecología de las imágenes, interpreto, como una forma que procura mejorar la relación entre el mundo y las imágenes. Una forma que no sea tan nociva para el conocimiento y la realidad misma como lo ha sido hasta la fecha. Es una reacción al hartazgo que las imágenes han provocado en las sensibilidades contemporáneas procurando, como quienes defienden no mostrar las imágenes de la violencia en la actualidad, proteger la sensibilidad de lxs expectantes. En todo caso, proteger la seguridad al respecto de lo que es real y de aquello que no lo es. Estar al cuidado de la certeza de lo real, de la fidelidad del reflejo de la cámara. Pero la imagen en su dinámica actual es de fácil relativización. Esto atrofia la seguridad ante el mundo, el conocimiento así como la percepción de lo que puede ser ético y lo que no, lo que es documental y lo que es propaganda. Resulta, pues, la propuesta de Sontag, una alarma, una emergencia ante la pérdida de los referentes concretos desde la fotografía, de los referentes morales, epistemológicos y estéticos.

Pero ¿qué es una ecología de las imágenes? ¿hacia dónde nos llevaría el seguimiento de una ecología de las imágenes? Sontag no es clara en un sentido prescriptivo al momento de proponer una ecología de las imágenes. Es decir, no nos dice qué tipo de imágenes se han de controlar (aunque desde este trabajo sugiere las de la violencia y miseria), no dice qué clase de restricciones se han de poner a las imágenes, ni en función de qué. Tampoco nos dice quiénes han de ser lxs encargadxs de administrar la imagen fotográfica. No atina a hallar una prescripción del uso de las imágenes, lo que sí hace es una descripción de cómo funcionan en su tiempo y el panorama es fatal. Aunque no nos diga tampoco cómo le parece más adecuado que funcionen o sean usadas.

La apropiación capitalista de las fotografías, el despilfarro de los potenciales significados de estas, la inserción de la imagen en la dinámica de consumo, de espectáculo, fragmentariedad del mundo a través de las imágenes fotográficas lleva a Sontag a esta propuesta. Para proteger la realidad de las fotografías y su conexión con el mundo real Sontag propone su ecología. No es un llamado de censura sino a una administración que limite la trivialización de la fotografía a partir del consumo desorbitado. Es una forma de desear, proponer, que las fotografías en su potencia política no sean cooptadas de manera tan absoluta por la dinámica capitalista. Por la dinámica del consumo inmediato, desperdicio. El consumo desechable de las imágenes del dolor.

La palabra ecología se forma a partir de las raíces griegas *oikos* (oikos) que se puede traducir como casa o vivienda de una forma compleja, es decir, estructural jerárquica además es entendida como la célula que conforma la ciudad. Por otro lado está *lóγος* (logos) que a su vez se puede traducir como pensamiento, concepto, palabra y razón. Por ecología se puede entender en términos generales el estudio, cuidado, pensamiento de la casa, la casa como aquel espacio que habitamos. Este concepto acuñado por el alemán Ernst Haeckel en el segundo tercio del siglo XIX se orienta en su origen a estudiar la configuración de determinado espacio, sus características, sus cambios así como la relación que establece con los seres que lo habitan.

En este caso, leo, la interpretación de Sontag en torno a la ecología de las imágenes no se va a orientar al llamado abierto a la censura, sino a una administración y estudio de las imágenes de la violencia procurando un cuidado del espacio significativo donde se desenvuelven. Un cuidado contra la trivialización como de las nociones de la significación de la realidad. Es decir, se está cuidando del mundo de las significaciones mediante el cuidado de la foto y los modos en los que se la muestra. Nuestra casa, y la configuración del mundo en el que vivimos son sus significaciones. Si estas significaciones se trivializan estamos degradando el mundo en el que vivimos como sugiere Sontag. La seguridad a la hora de conocerlo y de conovernos ante lo que entendemos como real. Entonces, el llamado a una ecología de las imágenes atiende, en su sentido etimológico a un cuidado, estudio y administración de las imágenes frente a la mercantilización capitalista de las mismas.

Pero ¿de una lectura de la ecología de las imágenes se puede llegar a interpretar un llamado a la censura? De la urgencia de una administración de los usos, abusos y el consumo capitalista de la imagen de la violencia pueden derivarse llamados a la censura bajo el escondrijo de cuidado de las sensibilidades y de sus significados. Llamados a la censura que polarizan y simplifican la postura de Sontag entre mostrar y no mostrar. La postura de la autora es más compleja, se está pensando en estudiar los modos de mostrar la imagen de la violencia para no desgastar los significados del mundo. En las interpretaciones que son llamados a la censura de las imágenes apelando al cuidado de las sensibilidades, la repetición y normalización de la violencia como la venta de la fotografía de la violencia. Encuentro dos casos en la historia de la violencia en Colombia y en México respectivamente: dos casos. Estos dos casos no son citados por Sontag pero encuentro en ellos buen ejemplo y material de reflexión a partir de lo teorizado por Sontag.

Colombia 1962, México 2011. El pacto de silencio firmado en 1962 por todos los medios de comunicación excepto uno. El acuerdo era no cubrir la violencia en el país, no mostrar sus imágenes ni sus estragos. El acuerdo es

anunciado en el Diario *El tiempo* el 05 de octubre de 1962. A continuación reproduzco algunos fragmentos de la nota:

Los medios se comprometen a una “Total condenación a la violencia, cualquiera que sea su móvil y su origen; rechazo a todo intento de desconocer las normas constitucionales y legales y defensa sistemática del régimen de derecho como la mejor forma de preservar la paz pública (...) evitar toda polémica sobre las responsabilidades que en la violencia hayan tenido los partidos políticos, dejándole el necesario juicio histórico a una generación menos angustiada y menos comprometida; otorgarle la misma gravedad a los grandes crímenes con un saldo numeroso de víctimas y a la muerte violenta de un solo ciudadano en una vereda lejana; abstenerse de mencionar los nombres de los forajidos que continúan asolando campos y aldeas, a fin de que no logren el propósito de conseguir una infame celebridad. Reducir al mínimo la publicación de fotografías sobre episodios o hechos de violencia y proscribir totalmente la de hechos que atenten contra el pudor, la familia, las buenas costumbres, y las que directa o indirectamente puedan contribuir a excitar las pasiones o a producir efectos nocivos en la niñez y en la juventud; (...) predicar virtudes democráticas, justicia, tolerancia y concordia. (*El tiempo*, 05, octubre 1962)

La presente declaración resumida fue suscrita por todos los periódicos en Colombia excepto por el periódico *La tribuna* de Ibagué. En una lectura histórica del conflicto armado en Colombia queda claro que omitir los hechos violentos de los medios de comunicación no hace sino borrar del panorama informativo una violencia que no mengua. Es únicamente una forma de ocultar de los medios, de la vista de la prensa internacional y nacional una violencia que se sale de control que destruye, rompe, desmembra, hiere, destripa, abrasa y arruina como lo dibuja (Sontag, 2003, p.9) Sontag y cuyo remedio nunca es ni será el ocultamiento de esos desgarres haciendo un llamado de silencio en la prensa. Una violencia que en Colombia se vive hasta la actualidad. La violencia es de principal competencia a aquellxs que la atraviesan y lxs encargadxs de resguardar la integridad de la sociedad que atraviesa por esa violencia. El caso de México será abordado más ampliamente en el capítulo tercero.

El ocultamiento de los temas, las imágenes, las menciones de la violencia en los medios de comunicación no ha aportado a la disminución de la violencia. La supuesta neutralidad en situaciones de violencia no hace más que brindar las condiciones propicias para perpetuar la violencia misma. La ecología de las imágenes no se refiere al ocultamiento de la violencia, se refiere a un tratamiento cuidadoso de las imágenes de la violencia.

1.2. No habrá ecología de las imágenes

En su siguiente libro acerca de la fotografía de la violencia, Susan Sontag, tiene un cambio de postura con respecto al uso de las imágenes de la violencia que sostuvo en 1977. En el libro de *Ante el dolor de los demás* (2003) la autora discute igualmente las implicaciones éticas de mostrar o no mostrar la imagen de la violencia como sus abusos. Sin embargo en este libro descarta y critica su ecología de las imágenes antes propuesta. Este cambio de postura se puede leer de diferentes maneras: como un cambio en la estima de la potencialidad de contar historias de la fotografía en un sentido ético y político más optimista o, en la misma línea que en su primera crítica pero cayendo en cuenta que no es posible realizar una administración, una ecología, de las imágenes ante un capitalismo rapaz que devora y comercializa toda clase de imágenes. Entonces se reconoce más bien la imposibilidad de una ecología. La lectura que yo hago se dirige más bien en la primera línea de estas dos posibles interpretaciones. Adelante cito y resumo las posturas de Sontag al respecto de la imagen poniendo el acento en este cambio de postura.

Este punto de retorno lo leo como un cambio de estima acerca de la potencialidad que puede tener la fotografía como memoria y como motor de demanda ética. Si bien sus críticas al respecto de la relativización significativa de la fotografía, la manipulación, la capitalización y consumo desorbitado, la atrofia de la noción de realidad se conservan en alguna medida esta vez reconoce más aciertos y potencialidades de la fotografía como herramienta política tanto como necesidad histórica.

Ante el dolor de los demás (2003) es publicado 24 años después de su libro *Sobre la fotografía* (1977). Al igual que *Sobre la fotografía*, este libro se desenvuelve de manera ensayística y literaria, es decir, con una soltura argumentativa que no corresponde con la académica, por lo que no existen premisas continuas de discusión, sino un gran relieve de ejemplos, posibilidades y discusiones en torno a mostrar la fotografía de la violencia. A diferencia de su anterior libro sobre fotografía, esta vez su centro de análisis no es abordar la discusión en torno a la fotografía y el arte sino a la guerra, su fotografía y las consecuencias del mostramiento de esta en los medios de comunicación. A diferencia del 1977 ya hay un desarrollo avanzado de la tecnología de comunicación e internet por lo tanto con mayor alcance comunicativo y de difusión de imágenes fotográficas como videográficas.

En el orden que expongo los puntos en el apartado anterior: Sobre las caracterizaciones de la foto. Sontag en primer lugar está discutiendo la imparcialidad, extrañeza, campechanería y goce del/la fotógrafox de guerra y de situaciones de penuria, el cual caracteriza como *voyeur* en su primer libro. (Sontag, 2006, p.27) Quizá porque para el 1977 no había un periodismo de violencia plenamente desarrollado, pero en el 2003 se replantea esto. Si bien el fotógrafo no puede participar activamente en el conflicto, es decir de forma armada, sí lo hace de forma política que es con la construcción de la crónica y muchas veces hay una toma de postura desde quien hace las fotografías. El/la *voyeur* es aquél que está distante de la violencia, del dolor de los demás, lxs fotógrafoxs de violencia muy regularmente está inmerso en aquella situación que fotografían. No tienen ese aislamiento sin riesgo que se espera que tenga el *voyeur*. Sino que él mismo arriesga su vida, muchas veces muere, es perseguido o asesinado por los poderes involucrados en la violencia. Sontag enuncia:

Que fácil resulta, desde el sillón, lejos del peligro, sostener un talante de superioridad. De hecho, escarnecer el esfuerzo de quienes han sido testigos en zonas de conflicto calificándolo como «turismo bélico» es un juicio tan recurrente que ha invadido el debate sobre la fotografía de guerra en cuanto profesión. (Sontag, 2003, p.129)

Por otro lado, el periodismo de violencia no siempre se trata de una actividad solitaria donde se está siguiendo únicamente la mera voluntad de ser testigos de la miseria a placer. Sino que, conscientes de la importancia de la difusión de la imagen de sus padecimientos y de la potencia que esta puede tener, muchxs de lxs habitantes de las zonas de conflicto, les parece apremiante que su situación sea fotografiada y conocida por otras personas en otras partes del mundo. Estas fotografías quizá podrían alertar e impulsar acciones en contra de estas injusticias. Las víctimas se interesan en la representación de su propio sufrimiento. (Sontag, 2003, p.130) No siempre y no únicamente se trata o se ha tratado de una actividad lucrativa, de dispersión o del propio placer por parte de quienes hacen las fotos.

Respecto a las problemáticas que están a la base de las discusiones éticas en torno al uso de la foto de la violencia, la crítica principal en este libro se orienta a la televisión más que a la fotografía. Y es que la dinámica de apropiación capitalista de las imágenes, la monopolización de los sentidos de los acontecimientos por medio de la televisión están mucho más presentes que en el 1977. La televisión mediante la imagen en movimiento es la que construye la lectura de los acontecimientos relevantes. Aunque las fotos son inagotables invitaciones a la especulación como recuerda Sontag (2006, pp.41-42) y en el 1977 critica que las fotografías sean cooptadas por la dinámica de poderes como el Estado configurando las sensibilidades y generando la moral dominante mediante los discursos que acompañan las fotos. (Sontag, 2006, p.220) Así mismo Sontag sostiene en su trabajo del 1977 que estos usos de la imagen son anestésicos de las heridas en la sociedad mediante el espectáculo y su mercantilización (Sontag, 2006, p.249). Estas críticas no se conservan plenamente en el 2003 con tanto tesón, sino que en su mayoría corren a manos de la videografía, la televisión y la dinámica publicitaria que trivializan los significados de la realidad orientando la posición moral dominante.

En el 2003 esta crítica de Susan Sontag se mueve contra la dinámica televisiva con la imagen en movimiento, al monopolio informativo de la televisión.

Sin embargo, y aquí uno de los cambios importantes con respecto a esta postura: frente a la televisión con el monopolio informativo y la trivialización de los hechos la imagen fotográfica tiene una ventaja reflexiva e informativa al respecto de los hechos. Ello por su atributo de permitir un encuentro más reflexivo con la imagen, al menos más que una sucesión de imágenes involuntaria e incontrolable como la televisión. La contención de la atención y la reflexividad sobre la imagen fija está en quien la especta, en la televisión, como flujo continuo de imágenes que no paran, no es fácilmente dada la reflexividad.

El conjunto de imágenes incesantes (la televisión, el video continuo, las películas) es nuestro entorno, pero a la hora de recordar, la fotografía cala más hondo. La memoria congela los cuadros; su unidad fundamental es la imagen individual. En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio. (Sontag, 2003, p.31).

La anexión de los principales medios de comunicación a los poderes estatales como es el ejemplo de la negación de mostrar y tratar contenidos de violencia en Colombia del 1962 y en 2011 en México con el *Tratado para la Cobertura Informativa de la Violencia* donde se buscaba homogenizar el tratamiento que le daban los medios de comunicación a la violencia en el país. Esto provocando políticas de autocensura como lo menciona Sontag (2003, pp.78-79). Es decir, provocar de forma interna en un país o en un espacio geográfico el ocultamiento de la información de sucesos de violencia en los que se está involucrado. La televisión en sus principales programas informativos no va a propiciar una campaña que declare el fracaso del Estado al brindar seguridad a la población cuando existe una situación de conflicto o en el despliegue de una estrategia de combate al crimen como lo fue la guerra contra el narcotráfico por parte del entonces presidente de México Felipe Calderón Hinojosa. “A los principales medios de comunicación no les interesa que la gente sienta náuseas ante las luchas por las que ha sido movilizada, y mucho menos difundir propaganda contra la continuación de la guerra” (Sontag, 2003, p.78) La

modalidad norteamericana de entablar, legitimar y difundir la guerra copia el modelo de narrar la realidad como un flujo de imágenes a partir del fenómeno televisivo. Y lo que se televisa está acotado por restricciones gubernamentales así como la autocensura. (Sontag, 2003, p.80)

Los productores de noticiarios televisados y los directores gráficos de periódicos y revistas toman todos los días decisiones que fortalecen el vacilante consenso sobre los límites de lo que debe saber el público. A menudo sus decisiones adoptan la forma de juicios sobre «el buen gusto»: un criterio siempre represivo cuando lo invocan las instituciones. (Sontag, 2003, p.81)

En esta misma línea: al respecto de la trivialización de la realidad y de la transformación del mundo en sombras Sontag en el 2003 reconoce otras formas de existir de las imágenes además de las que restan realidad al mundo. No está más de acuerdo con que el mundo se oculte en las sombras con la fotografía. El mundo no se vuelve menos real. Se desestabiliza la noción de la realidad, pero esto no tiene que ver con la fotografía directamente sino con los variables usos discursivos que se hacen de esta, así como en la presentación de la realidad como un flujo de imágenes que se empata con la ficción, con la publicidad y con el arte. Es la dinámica de presentar la realidad la que desestabiliza la forma en la que se presenta el mundo, el mundo del dolor muchas veces. La realidad sigue manteniendo su autoridad con respecto de sus representaciones, la realidad no mengua y la necesidad de narrarla tampoco. Nos dice Sontag al inicio del libro “Las fotografías son un medio que dota de «realidad» (o de «mayor realidad») a asuntos que los privilegiados o los meramente indemnes acaso prefieren ignorar.” (Sontag, 2003, p.8)

Sin embargo, el uso de la imagen para llegar a la trivialización de la noción de la realidad, es lo que la llevó a proponer una solución conservadora, una ecología, nos dice Sontag: “Todavía perdura una realidad que existe con independencia de los intentos por atenuar su autoridad. El argumento [la ecología] es de hecho una defensa de la realidad y de las pautas de respuesta más plena

frente a esa realidad, las cuales se encuentran en riesgo” (2003, p.126) Argumento del cual después se niega. La radicalidad de la ecología de las imágenes la pone en Guy Debord en su libro *La sociedad del espectáculo* (1967) cuando declara que la noción de realidad está rota, no hay vuelta atrás, todo es espectáculo y todo debe ser espectáculo para que sea digno de ser visto: la realidad ha abdicado. (Sontag, 2003, pp.126-127). Sontag niega esa interpretación:

Es absurdo identificar al mundo con las regiones de los países ricos donde la gente goza del dudoso privilegio de ser espectadora, o de negarse a serlo, del dolor de otras personas, al igual que es absurdo generalizar sobre la capacidad de respuesta ante los sufrimientos de los demás a partir de la disposición de aquellos consumidores de noticias que nada saben de primera mano sobre la guerra, la injusticia generalizada y el terror. Cientos de millones de espectadores de televisión no están en absoluto curtidos para lo que ven en el televisor. No pueden darse el lujo de menospreciar la realidad. (Sontag, 2003, p.128)

Niega que el impacto ante las atrocidades se desgasta con la repetición, que se vuelve ordinario lo atroz. La fotografía comprometida ha adormecido la conciencia más que despertarla nos dice en el 1977 (Sontag, 2006, p.39). En 2003, dice que no está segura, no hay ninguna prueba de que la sensibilidad está siendo desgastada o de que las imágenes fotográficas son anestésicos para las personas que las espectan. “¿Cuál es la prueba de que el impacto de las fotografías se atenúa, de que nuestra cultura de espectador neutraliza la fuerza moral de las fotografías de atrocidades?” (Sontag, 2003, p.121) El problema no está en las fotografías mismas, nos remite, está en el uso. Así, se orienta a negar la ecología de las imágenes en su sentido radical, en el sentido en el que cuidar del sentido de realidad se traduce en ocultar o espectacularizar la realidad misma que demanda atención.

Sontag en 1977 baraja dos alternativas ante el panorama desolador del uso de la imagen fotográfica, así como de su significación: la palabra que acompaña el

texto (que en 1977 desecha por ineficiente, igualmente voluble y sesgada políticamente que la imagen), y la ecología de las imágenes como el cuidado en el tratamiento y difusión de la imagen misma ante el desgaste de la realidad por su difusión, desinformación que provoca y porque es cooptada por el capitalismo. De esta última alternativa se retracta en 2003, no porque el capitalismo de las imágenes sea ingobernable, sino porque encuentra en la fotografía una crónica más legítima, reflexiva y potente que en la imagen en movimiento televisada. Manifiesta que “no habrá ecología de las imágenes” (Sontag, 2003, p.125) dice. Porque la fotografía, pese a su fragmentariedad y volubilidad ha logrado escapar en más de una ocasión a la dinámica del monopolio informativo capitalista posicionando realidades y memorias a contrapelo del discurso oficial. Porque la fotografía de la violencia se vuelve cada vez más difícil de trucar. Porque no existen pruebas de que la foto desgaste la realidad ni la sensibilidad. (Sontag, 2003, p.97)

Las fotografías del sufrimiento y el martirio de un pueblo son más que recordatorios de la muerte, el fracaso, la persecución. Invocan el milagro de la supervivencia. Ambicionar la perpetuación de los recuerdos implica, de modo ineludible, que se ha adoptado la tarea de renovar, de crear recuerdos sin cesar; auxiliado, sobre todo, por la huella de las fotografías icónicas. (Sontag, 2003, p.101)

Para el 2003 la alternativa que había descartado por ser una apuesta a la legitimidad del texto es la que prevalece, el texto como el compañero de la fotografía en su uso frente a la trivialización. No porque sea mucho mejor que antes, sino porque el ocultamiento de las imágenes no es suficiente para sortear el apremio de la realidad violenta Reconociendo también que la fotografía no es omnipotente, que la fotografía y su impacto se debe a un ambiente político y ético más amplio. Tampoco es obligación de la fotografía sensibilizar a quien la mire, hacerle reflexionar acerca de una situación de privilegio frente a una de desgracia, la fotografía se vuelve una invitación no más. Una invitación que es más propositiva porque la realidad prevalece pese a su ocultamiento y pide

apremiantemente acciones, memoria y visiones. No habrá ecología de las imágenes:

A partir de *Sobre la fotografía*, muchos críticos han señalado que los suplicios de la guerra —a causa de la televisión— han pasado a ser una futilidad nocturna. Saturados de imágenes de una especie que antaño solía impresionar y concitar la indignación, estamos perdiendo nuestra capacidad reactiva. La compasión, extendida hasta sus límites, se está adormeciendo. Así reza el conocido diagnóstico. Sin embargo, ¿Qué es lo que se está pidiendo en realidad? ¿Que las imágenes de la carnicería se limiten a, digamos, una vez por semana? En sentido más general, ¿Que porfiemos en lo que pedí en *Sobre la fotografía*: «Una ecología de las imágenes»? No habrá ecología de las imágenes. Ningún Comité de Guardianes racionará el horror en aras de mantener plena su capacidad de conmoción. Y los horrores mismos no se atenuarán. (Sontag, 2003, pp.125-126)

Entonces, en este libro se pueden leer dos grandes temas transversalizados que no se toman en cuenta en el libro anterior con distintas implicaciones a la hora de pensar la imagen fotográfica de la violencia. Uno es que en el 2003 la dinámica televisiva se posicionó como la principal difusora de información noticiosa en el mundo monopolizando la distribución de la información a partir de la visualidad. Otro es que a partir de la profesionalización del periodismo de guerra se vuelve prácticamente imposible falsificar las fotografías de conflicto (como sí lo hizo el primer reportero de guerra), en consecuencia la sospecha no gira principalmente en lo que se ve en las fotografías sino en los usos de estas. Así, la discusión en este libro cada vez se aleja más de la actividad del fotógrafo o reportero gráfico (aunque no se olvida) y se centra un poco más en los usos de las imágenes de la violencia y en quienes monopolizan la información visual. Así como la autora extiende estas dos críticas en torno al uso también deja ver la importancia de la alternativa textual y ética que oriente de forma responsable los significados de la imagen que se muestra.

A pesar de la crítica ante la monopolización de la noticia desde la imagen televisiva, la autora sigue también criticando la difusión de la fotografía de la violencia. En seguida enumero una serie de argumentos que siguen abonando a la discusión en torno al consumo y uso de la imagen de la violencia:

1. Hace una invitación a poner atención al contexto de presentación de las imágenes de la violencia. Es fácil mirar el dolor de quienes son exóticos, ajenos, los otros, y más difícil como censurado, mirar el dolor que se padece en el propio espacio y el propio tiempo. Sugiere lo incendiario que podría ser en Estados Unidos el fundar un museo de la memoria contra el racismo, el esclavismo y asesinato sistemático de personas afrodescendientes. (Sontag, 2003, p.102) Donde prefieren más bien museos acerca de las memorias lejanas, de genocidios que no se dieron en la propia tierra ni en manos de su propio Estado.

Por lo general, los cuerpos gravemente heridos mostrados en las fotografías publicadas son de Asia y África. Esta costumbre periodística hereda la antigua práctica secular de exhibir seres humanos exóticos; es decir, colonizados: africanos y habitantes de remotos países asiáticos eran presentados como animales de zoológico en exposiciones etnológicas organizadas en Londres, París y otras capitales europeas desde el siglo XVI hasta comienzos del XX. (Sontag, 2003, p.86)

2. Dentro de los argumentos que refuerzan el llamado a la administración, el ocultamiento o tratamiento de las imágenes de la violencia está la consideración a los derechos de los parientes o los dolientes de las personas que han sido violentadas. (Sontag, 2003, p.82) Esta crítica es, desde mi punto de vista, una que prevalece con más fuerza de entre el resto de las críticas. Sin embargo, siguiendo en la misma línea de pensar en el uso de las imágenes de la violencia: será su espectacularización, su trivialización, la burla o la indiferencia de la forma de mostrarlas la que puede lastimar la sensibilidad de los dolientes, no un reclamo de justicia.

3. Un sangriento paisaje de batalla puede ser bello. “encontrar belleza en las fotografías bélicas parece cruel. Pero el paisaje de la devastación sigue siendo un paisaje.” (Sontag, 2003, p.89) Aquí se abren discusiones en torno a la habilitación artística de la imagen de la violencia, su masificación, su aparición en galerías como su comercialización por su valor estético y no por su valor informativo o memorístico.² Así como queda reflejado en el temor de Benjamin al respecto de la estetización de la guerra.(Benjamin, 2003, p.127)
4. Hay, critica Sontag en el proyecto fotográfico *Migraciones* del fotógrafo brasileño Sebastián Salgado, problemas en las fotografías cuando se reduce a la persona violentada a su carácter de indefensión. Cuando en los pies de foto, es decir, en el uso de la imagen se niega a nombrar al sujeto violentado. Se están haciendo cómplices de prestar sólo atención a quien tiene celebridad relegando a las víctimas principales al anonimato o la abstracción. (Sontag, 2003, p.92) Abonando a la cosificación de las personas violentadas, reduciéndolas a un inevitable número, a un momento triste pero abstracto de la historia de la humanidad. En este proyecto se abstrae la concesión del momento histórico porque reduce todas las migraciones, en su estado concreto, a una abstracta migración, una categoría lejos de la política específica que promovió estos éxodos.³
5. Otra crítica fuerte a la imagen fotográfica que persiste en la autora es que la fotografía puede entorpecer otras formas de entendimiento. Denuncia: “El problema no es que la gente recuerde mediante fotografías, sino que tan solo recuerda fotografías. El recuerdo por este medio eclipsa otras formas de entendimiento y de recuerdo.” (Sontag, 2003, p.102) El problema no es de la foto como memoria, sino dejar caer toda actividad memorística, ética y política a la fotografía. Siendo que la realidad es mucho más compleja que una imagen

² Discusión muy interesante y fértil queda para una investigación aparte. Sin embargo cobra importancia ante la presencia evidente de artistas que trabajan con la violencia y las imágenes de la violencia en el país, así como en cualquier sitio que se encuentre el conflicto. Porque la violencia encuentra forma de influir en la cultura de los espacios donde se presenta. El arte no queda como una esfera aparte cuando nace en un lugar abrazado por la violencia.

³ Para una opinión contrastada ver Alexanian 2007.

bidimensional dentro de un marco. Y porque la fotografía misma no dice todo aquello que falta saber, dice la autora, salvo que la guerra es un infierno y que las personas son capaces de hacer mucho daño y de muchas maneras a otras personas. (Sontag, 2003, p.104)

6. Uno de los factores fuertes que también puede hacer que las personas no miren de frente las imágenes de la violencia no sólo es la presunta insensibilidad o el cuidado de ésta. Sino el miedo propio de las personas que se encuentran inmersas en un contexto de violencia y constante amenaza: “La gente puede retraerse no sólo porque una dieta regular de imágenes violentas la ha vuelto indiferente, sino porque tiene miedo.” (Sontag, 2003, p.117) Esto es más usual ante las imágenes de la violencia del propio contexto. No es que se sea insensible, es que mirar las imágenes es una apelación directa a nuestra vulnerabilidad, como al riesgo mismo que se corre.
7. Como una crítica general se tiene claro que no existe ninguna garantía de que la fotografía sea contemplada de modo reflexivo, ético y con el suficiente respeto y conciencia de que se está frente al dolor de los demás. No hay modo de garantizar las condiciones reverentes en las que se deben mirar las fotos y ser sensible ante ellas. No hay modo de garantizar en la actualidad un espacio de recogimiento para reflexionar ante las imágenes de la violencia. (Sontag, 2003, p.140) No existen modos de garantizar la sensibilidad de las personas ante los hechos atroces.

En la autora hay un reconocimiento de que en la imagen fotográfica como en sus usos existen muchas falencias y dificultades. Sin embargo, para Sontag ya no es una alternativa el ocultamiento de las imágenes de la violencia en nombre de una ecología. Nos dice en un primer momento que quizá las únicas personas que tengan derecho a ver las imágenes del dolor de los demás sean aquellas que puedan hacer algo para remediarlo, o quienes puedan aprender algo de ellas (Sontag, 2003, p.53). Quizá no somos el cirujano que puede salvar una vida y tiene ese derecho a ver e intervenir, según el ejemplo de Sontag, sin embargo

podemos aprender de ello y podemos accionar de forma más modesta. Al final de su texto del 2003 nos dice:

Debemos permitir que las imágenes atroces nos persigan. Aunque sólo se trate de muestras y no consigan apenas abarcar la mayor parte de la realidad a que se refieren, cumplen no obstante una función esencial. Las imágenes dicen: Esto es lo que los seres humanos se atreven a hacer, y quizá se ofrezcan a hacer, con entusiasmo, convencidos de que están en lo justo. (Sontag, 2003, pp.133-134)

Se le atribuye un valor muy alto a la memoria, y no el suficiente a la reflexión, nos dice la autora. Sin embargo, recordar es una acción ética y abre la posibilidad de la acción ética. La memoria tiene un valor ético en y por sí misma. (Sontag, 2003, p.134)⁴ La memoria es condición de posibilidad del acto ético, del acto reflexivo con respecto del acto violento, también es una acción prescriptiva cuando se la mira desde la ética: muestra aquello que se desea sea abolido, no la guerra o la violencia, sino aquellos actos ilegítimos que se despliegan dentro de estas.

Sontag sigue defendiendo una ecología de las imágenes, interpreto, entendida como un cuidado de las imágenes y un cuidado de la realidad mediante la administración no de las imágenes de la violencia sino de las palabras que acompañan a las imágenes de la violencia como de sus usos, reconociendo que el significado de las imágenes es su uso. Es un llamado al uso y consumo reflexivo de las imágenes de la violencia. Es una ecología que no las oculta, que las cuida en un deber ético y en un reconocimiento que la memoria es en sí misma un acto ético. Es importante no seguir en una línea conservadora del ocultamiento de las imágenes de la violencia como se ha venido haciendo. La nueva petición es un

⁴ Inmediatamente después la autora nos dice que es necesario olvidar para hacer la paz. En este punto, si la entiendo bien, no me alinea con ella: Hacer la paz no puede ser olvidar bajo ninguna circunstancia. Menos donde la guerra y la violencia están abrazando una sociedad. No se puede olvidar, querer olvidar u ocultar en un espacio donde la muerte violenta y su espectacularización están a la orden del día, porque la paz del olvido llega cuando aquello que deseas olvidar no es una amenaza viva. El olvido no es perdón, el perdón es el reconocimiento de la falibilidad ética del ser humano, de su potencial crueldad y su comprensión (una comprensión que no justifica nada ni valida pero sí reconoce la humanidad de quienes perpetran crímenes).

llamado a una ética en el tratamiento de las imágenes, no entendiendo la ética como el cuidado de la sensibilidad de las personas, sino como generación de memoria a contrapelo, como construcción de realidad, el mostramiento de la imagen de la violencia como una actividad política y ética que no es omnipotente pero encuentra posibilidades para abrir espacios de diálogo que demandan el cumplimiento de los derechos de las personas (el cuidado de la vida humana, por principio). Las responsabilidades que se adquieren con el uso de la imagen de la violencia son: por un lado, no trivializar los significados de las imágenes de la violencia de otros y otras. Por otro lado, la imagen de la violencia muchas veces es condición necesaria para que muchos hechos adquieran el carácter de realidad. Entonces, la producción de esta imagen de la violencia de crímenes de lesa humanidad e injusticias es una tarea de generar memorias que funcionan contra una maquinaria de desimaginación, como pide Didi-Huberman (2004, p.38) que borra de la imaginación, por tanto de la noción de lo existente, las imágenes de la violencia.

Pensar que las acciones de ciudadanos particulares sumándose en la desaprobación de la violencia pueden hacer eco en las políticas internacionales, en legislaciones o en llamados de justicia puede ser difícil, quizá utópico, puede que ingenuo. Sin embargo, hay por lo menos, registros históricos de que los impactos producidos por fotografías de la violencia han procurado presión suficiente para poder condenar actos de violencia a nivel internacional con algo de oportunismo como el rechazo al intervencionismo en Vietnam; los miles de muertos en Ruanda; asesinatos y desplazamientos sistemáticos en Colombia por agentes del Estado, paramilitares o guerrilleros; las torturas realizadas por agentes norteamericanos a presos iraquíes en la prisión de Abu Ghraib. En México también evidencia fotográfica de la desaparición de los 43 estudiantes normalistas cimbró al mundo. Ganaron familiaridad la fotografía de Julio César Mondragón, estudiante asesinado y supuestamente desollado por agentes federales y los videos realizados por los normalistas al momento de ser asediados por patrullas de la policía federal y ejército. Cabe preguntarse ¿Qué habría sido de la crónica y cuál habría sido la historia oficial de la desaparición forzada de los estudiantes de

Ayotzinapa el 26 de septiembre del 2014, sin estas representaciones visuales de la violencia? Gracias a que estas imágenes existen hay evidencia imborrable del crimen. Estas quedaron insertadas en la memoria de quienes somos ciudadanxs y consumidorxs de imágenes. En el caso específico de la fotografía de Julio César Mondragón queda sentada la importancia del uso político de las imágenes de la violencia. La imagen de Mondragón ya no es mero espectáculo visual, es emblema de la brutalidad y criminalidad con la que son asesinadas las personas en México. En este caso específico con la participación de agentes del Estado.

Aún, dentro de las trincheras que defienden que la fotografía de la violencia ejerce violencias a su vez y sólo lucra con el dolor están, nos dice la autora, dos tipos de personas o críticas. Quienes realizan la crítica desde la comodidad de cualquier espacio alejado de la violencia, del sacrificio y dolor que implica estar cerca de la guerra. La otra de las personas que están inmersas en la guerra hastiadas de ella y de que se les fotografíe cuando ocurre la desgracia. Pese a esta última crítica, legítima dentro de la guerra, hay matices pues quienes cubren la violencia corren el mismo riesgo o mayor de morir en esos espacios. Por otro lado, muchas veces las personas, en la fe de difusora y creadora de realidad que tiene la foto, están interesadas en ser fotografiadas para que su realidad sea conocida. (Sontag, 2003, pp.128-129)

Jesús Abad Colorado, fotógrafo que ha cubierto de forma más entera y ética el conflicto en Colombia, en su exposición fotográfica retrospectiva de su trabajo *El testigo: Memorias del conflicto armado colombiano en la Lente de Jesús Abad Colorado* recuerda momentos de resistencia de las víctimas de la violencia al momento de ser fotografiadas. Más de una vez, el argumento que convence a las personas de dejarse fotografiar en situación de desgracia es la visibilización de la violencia que están viviendo, que la fotografía sirva de plataforma de difusión y memoria de la violencia de la que son víctimas. Su fotografía efectivamente lo ha sido. Entre 1958 y 2018, según el *Observatorio de Memoria y Conflicto del Centro Nacional de Memoria Histórica* de Colombia hubo 353,786 acciones bélicas en el país, de diferentes grupos armados con un saldo de 261,619 víctimas fatales,

entre ellas 214,548 víctimas civiles contabilizadas.⁵ Estas son cifras oficiales. Estas son cifras oficiales. Se sabe que el número de víctimas mortales más allá de la oficialidad es mucho mayor, esto sin contar desplazados por violencia, secuestros, extorsiones, torturas, violaciones sexuales y diversos tipos de violencias perpetrados por los agentes armados en Colombia donde el mayor número de acciones bélicas corresponde al Estado.

Para Jesús Abad la fotografía de la violencia es una forma de testimoniar, de testificar contra la violencia en un proceso de memoria subjetiva, la memoria que él generó y consideró esencial generar. La fotografía sigue estando entre la subjetividad que elige qué fotografiar, el testimonio y entre el proceso químico/mecánica de la luz refractada, que captura aquello con suficiente fidelidad. Para Abad Colorado su labor es atestiguar:

Soy fotógrafo, durante muchos años la fotografía ha sido mi forma de contar la historia del conflicto. Estas son fotografías dignas, hechas a pie, como se hace en el periodismo; tienen el nombre y el rostro de las personas cuyo dolor he compartido. (...) Este es mi testimonio. Aquí están las víctimas que han sido banalizadas y que yo aprendí a enfocar, a ver con mi ojo y con mi corazón. Aquí las registré y las documenté para que nadie pueda decir que no supo lo que ocurrió. (Abad, Exposición fotográfica *El testigo*, 2019)

⁵ Para informaciones más detalladas de los informes, balances y conteos sobre la violencia en Colombia ver: <http://centrodememoriahistorica.gov.co/observatorio/nosotros/>



Ilustración 1 Niño abotona la camisa de su padre muerto. Jesús Abad Colorado, San Carlos, 1998

La principal motivación de Jesús Abad es generar testimonio de la violencia, memoria, para que en tiempos posteriores no existe quién pueda negar el hecho violento. Por otro lado dignifica como sobrevivientes a las personas violentadas en la guerra, personas que en su mayoría son campesinxs e indígenas que han sido asesinadxs, violadxs, secuestradxs, extorsionadxs, desplazadxs, robadxs. Mostrar la humanidad y vulnerabilidad de todos los actores de la guerra.

Después de haber revisado la postura de Susan Sontag al respecto de la ecología de las imágenes, como respuesta de cuidado a los significantes de las imágenes, su apropiación capitalista y la trivialización de sus significados, la interpreto no como un llamado a la censura abierta, sino como un llamado a la administración de los usos de la imagen de la violencia en cuidado del peso y el carácter de realidad de las significaciones de la foto, así como de la realidad misma.

En el segundo libro si bien la autora mantiene duras críticas al respecto de la fotografía y su uso. En términos generales le da más peso, más importancia a la hora de testimoniar y recordar la violencia. Y en comparación con la televisión la fotografía mantiene un valor reflexivo y memorístico mayor a la imagen en movimiento, “como una cita, una máxima o proverbio” (Sontag, 2003, p.14).

Sontag, esta es mi lectura, hace una retractación de su propuesta de una ecología de las imágenes no porque éstas estén desgastando la realidad ni porque el capitalismo de las imágenes sea incontrolable. Esta retractación se hace porque hubo interpretaciones radicales del llamado a la ecología de las imágenes declarando que la realidad había cedido dejando paso al espectáculo. También por el llamado a la censura y autocensura que se pueden ejercer a partir de la monopolización de los medios informativos. A fin de cuentas la imagen fotográfica de la violencia, reconoce la autora, no puede ser una obligación a nada ni se puede garantizar su uso adecuado, pero es importante seguir generando estas memorias como una solicitud a la reflexión, como una solicitud ética. Hay que dejar que las imágenes de la violencia nos persigan, nos dice, porque la realidad de la violencia no cede si se la deja de ver, si se deja de hacer su crónica o si se la deja de reflexionar.

2. MOSTRAR CUERPOS VIOLENTADOS EN LA FOTOGRAFÍA

Este capítulo expone la postura de la teórica del teatro Ileana Diéguez en su libro *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor* (2016) en la defensa que hace de la mostrabilidad abierta de las imágenes de la violencia, así como en la apuesta que hace proponiendo que en las imágenes de la violencia existe la potencialidad de destronar a la violencia misma que las genera. Esta apuesta la desenvuelve mediante lo que llama el reto Caravaggio. Mi lectura es que entre Diéguez y Susan Sontag existe un continuum en los argumentos acerca de la creencia de la potencialidad política y ética que tiene la imagen fotográfica de dolor. Sin embargo, Diéguez no profundiza en las implicaciones argumentativas que tiene la defensa de mostrar abiertamente la imagen de la violencia. Muchas de las problemáticas que aborda Sontag en sus dos libros más conocidos sobre la fotografía influyen a Diéguez en su libro *Cuerpos sin duelo*. Diéguez, sin embargo, sólo sugiere el reto Caravaggio como un reto que asume la potencialidad que tienen las imágenes de la violencia para destronar la propia violencia pero no profundiza más. En su libro centra su atención principalmente en fenómenos sociales que se pueden leer como performances contra la violencia, generados a partir del dolor y la necesidad de duelo. Son manifestaciones colectivas de descontento, dolor y rabia, donde la manifestación política como el arte no tienen una línea que los separe.

En el trabajo de Diéguez, siguiendo al prólogo por Luz Emilia Aguilar en la edición del 2016 en México, se acuñan nuevas categorías para entender y teorizar la instauración de regímenes de terror (Aguilar, 2016, p.26). Son categorías desde las cuales se pueden entender las dinámicas de distribución del miedo y el terror en América Latina, así como para su estudio, análisis y crítica. Para esquematizar las razones que vierte Diéguez a la discusión en torno a la mostrabilidad y la censura de la imagen fotográfica de la violencia explícita, reviso enseguida el reto Caravaggio y la figura del *necroteatro* con el fin de entender los fenómenos de exhibición de los cuerpos violentados como espectáculos aleccionadores en México.

Ileana Diéguez actualmente es profesora investigadora en el Departamento de Humanidades de la UAM-Cuajimalpa, doctora en Letras (2006) con estancia posdoctoral en Historia del Arte en la UNAM. Trabaja sobre problemáticas del arte, la memoria, la violencia, el duelo, y las teatralidades y performatividades expandidas y sociales. Es curadora independiente de exposiciones visuales.

En este capítulo trabajo sobre libro *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor*, en su segunda edición del 2016, que se centra en México en el periodo de la violencia por narcotráfico que se destapa de forma dramática desde inicios del siglo XXI, abarcado en su estudio hasta el 2015. El libro es producto de las investigaciones que ha hecho la autora en torno a la ausencia como un concepto para reflexionar la actualidad así como de la muerte violenta en México y en otros países de Latinoamérica. En voz de la autora:

Estas páginas han ido emergiendo en las reflexiones que a lo largo de algunos años –desde el 2008- me permitieron pensar las relaciones entre cuerpo, duelo y prácticas artísticas en escenarios dominados por la violencia. He intentado pensar los efectos de la violencia sobre los cuerpos, las maneras de ejecutar y deformar el cuerpo, de representar la muerte violenta, siguiendo también reflexiones que otros ya hicieron. (Diéguez, 2016, p.66)

2.1. Ileana Diéguez y el llamado a la censura

Al respecto del mostramiento de la imagen de la violencia explícita, Ileana Diéguez reconoce la potencia y el interés que puede tener la imagen de la violencia explícita más allá de ser una repetición de la violencia que se ejerció sobre los cuerpos fotografiados o de la violencia que se quiere transmitir con el montaje teatral del que se hizo la fotografía. Ella busca reflexionar la imagen de la violencia como una *imagen medusina*, la llama, para hacerla avanzar en lo que define como el reto Caravaggio, esto es: lograr hacer que la imagen de la violencia abone a combatir la violencia misma que posibilitó esta imagen. La Gorgona, con

su mirada petrificante no podía ser mirada. Caravaggio al representar esta mirada petrificante en su pintura logra neutralizarla haciéndola accesible a la mirada. Sometiéndola a su vez a la mirada del mundo sin que las personas del mundo se sometan al riesgo a ser destruidxs, deshumanizadxs, petrificadxs por ella. Según la autora, el pintor logró “vencer al terror mediante la misma imagen del terror, representándola.” (Diéguez, 2016, p.125). En la imagen de la violencia está la potencialidad de ser más que repetición de la violencia. Hay imágenes que son emblema de la brutalidad que pueden alcanzar los actos de los violentos en el país y que pueden adquirir otras significaciones más allá de las punitivas en su importancia ética y política.



Ilustración 2 Cabeza de Medusa pintada por Caravaggio. 1597

La figura del “reto Caravaggio” Diéguez la presenta en el segundo apartado de su primer capítulo de investigación. Se basa en la aprehensión que hace Caravaggio en su famosa representación de la Gorgona Medusa, decapitada por Perseo para hacer visible aquello que de ser visto significa la muerte y la parálisis. Alude al famoso mito griego de la mirada petrificante y asesina de la Gorgona, Caravaggio, en su Gorgona, somete al poder punitivo a la mirada detenida del

espectador sin que el espectador muera o sea víctima de la parálisis mortal. Vence por medio de la mirada a la mirada que mata, congela y desacomoda.

Es de tomar en cuenta que no todas las imágenes del periodismo son necrotratrales. Y no todas las imágenes necrotratrales son iguales. Es importante distinguir entre diferentes formas de imágenes necroteatrales para pensar con toda seriedad sus posibilidades. Propongo aquí abrir la significación de la necroteatralidad de la imagen fotográfica. Si Diéguez la presenta como la representación de las escenificaciones de la muerte exhibida en el espacio público en un sentido aleccionador, yo propongo abrirla a las expresiones de poder dibujadas en los cuerpos de las personas o en otros cuerpos de forma violenta. Expresiones que buscan consolidar y publicitar un poder para decidir sobre vida y muerte. La diferencia es que en esta forma de entender la necroteatralidad caben imágenes y escenarios que no son montados a partir de la muerte de las personas pero estos hacen de metáfora de la muerte así como su potencia más cercana es la muerte. Así se abre la gama de lo que se puede entender como imágenes necroteatrales. Hay imágenes necroteatrales que muestran abiertamente la muerte como mensaje aleccionador y otras imágenes que muestran sobrevivientes, estragos, en un tratamiento menos directo de la muerte y el dolor. Estas diferencias se deben reconocer en el uso de las imágenes y en función de su delicadeza, darle un tratamiento informativo.

Hay imágenes no mortales que pueden entenderse como necroteatrales como imágenes mortales que no son un mensaje punitivo por tanto no son necroteatrales. Hay imágenes que son laxo espectáculo visual que hacen de la muerte una mercancía, estas lucran y abarcan la muerte o la desgracia en términos generales. En estas imágenes y usos de la imagen no hay ni una intención ni mensaje político que busca condicionar el comportamiento de las personas. La imagen necroteatral es una imagen política.

Diéguez no me parece muy clara con respecto de cómo usar y qué problemáticas implica el uso de tales imágenes fotográficas de la violencia, ya que está poniendo más atención a las expresiones artísticas que no usan la fotografía

de la muerte explícita como medio de expresión, aunque sí ilustra su libro con fotografías del fotoperiodismo. Esto se debe a una decisión de investigación de la autora, pues le dedica buena parte de su libro a una forma de hacer arte que es esencial reflexionar y que ayuda tanto a generar procesos de duelo como a formar comunidad entre familiares y víctimas de la violencia. La autora sí hace una mención de la situación del periodismo mexicano en la actualidad citando a Marcela Turati, donde se habla de la situación de emergencia del periodismo mexicano. Sin embargo, no profundiza en la imagen fotográfica aunque, es mi lectura, sí la incorpora dentro de la reflexión general sin adentrarse mucho en sus detalles. En esta falta de detalle en Diéguez encuentro una veta de reflexión, donde quiero aportar con este trabajo desde el análisis y la crítica del uso de la imagen violenta en plataformas de difusión de la información como el periodismo y las redes sociales, que colocan la imagen de la violencia a la mirada del público y en el debate del mismo. Así matizo las posibilidades en torno al uso y mostramiento de las imágenes de la violencia explícita justificadas según su uso ético y contextual. También tomando en cuenta las discusiones acerca de mostrar o no la violencia en foto.

La autora, aunque abre la posibilidad y la defensa de la imagen de la violencia explícita como una expresión más allá de un mensaje de poder desde los violentos, dice que en sus páginas sólo se va a limitar a usar esa imagen medusina apenas como un ícono de poder y no profundizará más allá en su reflexión. Entiende la imagen medusina como un doble dispositivo, como la representación de lo que no debe ser mirado, sino temido, pero por el otro lado se puede considerar como el reto a la mirada miope, aquella que no quiere ver, para conjurar aquello que siembra. (Diéguez, 2016, p.126)

2.2. Los escenarios del cuerpo: los cuerpos rotos y los cuerpos sin duelo

Ileana Diéguez, abre su libro *Cuerpos sin Duelo: Iconografías y teatralidades del dolor* (2016) reflexionando sobre la transición que se dio en

México de un estado de relativa calma a un estado de violencia casi generalizada con muchísimos estragos para la población civil.

Somos un país devastado por la muerte, hemos llegado a más de cien mil muertos,⁶ más de veinte mil desaparecidos, miles de desplazados y personas aterrorizadas por el miedo, traumadas por el dolor, por la pérdida violenta de sus seres queridos, por la imposibilidad de dar sepultura a sus muertos, por las desapariciones forzadas y las masacres con la participación del Estado. (Diéguez, 2016, p.36).

Este es el estado de la cuestión en el país desde el que parten las reflexiones de la autora en torno a la muerte violenta, las desapariciones, las iconografías de la violencia y el dolor en México principalmente, pero también está mirando otros lugares de Latinoamérica como Colombia, Chile, Perú, Venezuela y Argentina.

La autora parte de la incertidumbre e impotencia de no saber cómo comportarse en un país en el que todo parece ser violencia, desolación, peligro, dolor, muerte, inseguridad. Quiere intentar responder a la pregunta de cómo seguir habitando un mundo que se ha llenado de ausencias, de desapariciones. (Diéguez, 2016, p.43) El texto lo escribe desde la figura de testigo cuando los índices de violencia en el país se disparan: el descubrimiento de fosas clandestinas, violencia comprobada con la participación de agentes de seguridad del Estado, el incremento de muertes violentas. (Diéguez, 2016, p.38) Aparentemente las estrategias estatales para enfrentarlas no mejoran las condiciones de seguridad de las personas.

Diéguez está pensando en escenificaciones de la corporalidad, la exposición voluntaria e involuntaria del cuerpo y la extracción del mismo. Cuando al cuerpo le es retirada su capacidad de exponerse en el espacio público a

⁶ El escrito de Diéguez data del 2015, en la actualidad hemos alcanzado un índice de homicidios dolosos incrementado. Posicionándose el año 2018 como el año más violento en la reciente historia de la violencia en el país, y no se ha cerrado el 2019 para realizar un nuevo balance de las muertes violentas del presente año. Ver: Rangel, Arturo, en, "2018, el año más violento con más de 34 mil homicidios; en diciembre aumentaron 9%" en, Animal político, 21/01/2019. Fecha de consulta: 19/10/2019. Disponible online <https://www.animalpolitico.com/2019/01/2018-violencia-homicidios-delitos-mexico/>

voluntad y cuando a las personas les es negada la posibilidad del duelo ante la “desaparición” de sus queridos. Partiendo de estas problemáticas, la autora estructura en dos grandes capítulos su libro *Cuerpos sin duelo* (2016). En el primero están los cuerpos rotos, exhibidos de manera teatral, necroteatral, en el capítulo titulado “Los escenarios del cuerpo roto”. En el segundo están los cuerpos privados de su capacidad de exposición, “desaparecidos” y al mismo tiempo privando a sus cercanos de la posibilidad de duelo. En la defensa que hace Diéguez, las acciones políticas pueden generar duelo, comunidad y redes de cuidado entre quienes han sufrido de violencia. Este segundo capítulo es nombrado “Los escenarios del cuerpo sin duelo”.

La autora explora en su investigación:

el modo en que la violencia ha penetrado las representaciones estéticas y artísticas. (...) El modo en el que se tejen hoy arte y violencia implica reflexiones desde al menos dos lugares: Uno de ellos abarca los escenarios de la realidad inmediata para observar las escenificaciones y teatralidades de un soberano poder que pretende aleccionar por medio de mensajes corporales e icónicos. Es una situación que he reflexionado desde la figura del necroteatro. En otro escenario intento pensar los recursos empleados por el arte para producir obras vinculadas a las memorias del dolor. (Diéguez, 2016, p.63)

Su primer capítulo, “Los escenarios del cuerpo roto”, se dedica entonces a pensar los escenarios de los cuerpos y representaciones que hacen con ellos los poderes soberanos. En este capítulo reflexiona las formas en las que el cuerpo es usado como dispositivo aleccionador. Los cuerpos violentados como dispositivos teatrales, visuales y performativos implicados en el ejercicio del miedo. Cuerpos rotos que son usados para transmitir mensajes de poder. Para este primer análisis, Diéguez se posiciona frente al llamado a la censura que etiqueta la violencia como irrepresentable (Diéguez, 2016, p.95). Llamados a la censura que surgen desde distintos lados al respecto de no mostrar la imagen de la barbarie. No mostrar la barbarie, reclama Diéguez, no ha ayudado en nada. Antes que eso,

ese llamado al ocultamiento facilita las políticas de desaparición y borrado de los cuerpos violentados, de la violencia general y de las memorias de la violencia histórica y actual, mientras que los índices por muerte violenta siguen incrementando. Al ser partidarios de no mostrar la violencia acaecida, se hacen cómplices de un silencio que sólo conviene a quienes perpetran los actos violentos, a nadie más. (Diéguez, 2016, pp.88-89).

En su segundo capítulo, titulado “Los escenarios del cuerpo sin duelo”, la autora hace un análisis, una revisión de distintos trabajos con prácticas artísticas y no artísticas que se dedican al dolor. Estas prácticas buscan representar, figurar, generar, obrar memoria visual de las violencias, quejarse del dolor que dejan las desapariciones sistemáticas por parte de los poderes de dar muerte. Son actividades que ayudan a generar procesos de duelo cuando no existen cuerpos de los cuales dolerse, sepultar y llorar sus restos.

Cuando se vive en tiempos de violencia casi generalizada en la sociedad, esta violencia influye necesariamente en toda la cultura y en todas sus expresiones, entre ellos el arte. Retoma Diéguez algunos procesos artísticos que se realizan a partir de testimonios, documentos, vestigios, retratos, ropas que hacen de metáfora del dolor vivido de la persona desaparecida y de la búsqueda incansable de los dolientes para generar los escenarios del dolor en el espacio público. Son manifestaciones teatrales que están oscilando entre la línea del arte y la protesta. Se realizan para compartir los dolores propios como manifestación política y hacer comunidad.

Este es el otro escenario, el de las prácticas artísticas que trabajan con el dolor. Realizadas a partir de testimonios y documentos, algunas prácticas artísticas son inevitablemente evocaciones y/o representaciones del estado catastrófico en el que se sobrevive o se muere en ciertos espacios de Latinoamérica. (Diéguez, 2016, p.68).

La autora defiende la importancia de generar arte a partir de la violencia, de difundir las imágenes de la violencia pese a las críticas, de seguir produciendo arte

pese a la barbarie, apegándose a Didi-Huberman con la importancia de romper los límites de lo imaginable, de desgarrar la imaginación. Diéguez adscribe las observaciones que hace la crítica de arte argentina Andrea Guinta al respecto del arte y el horror, resaltando tres puntos como potencias que se pueden aprovechar desde el arte: “La fascinación que puede producir la contemplación de un espectáculo horroroso, la posibilidad estética y ética del arte de representar el horror, la necesidad de hacer arte en tiempos de violencia y de terror.” (Diéguez, 2006, p.99)

Desde Sontag se pueden enumerar algunas de las críticas que Diéguez se salta o prefiere no abordar en el caso de la fotografía: La fácil trivialización del significado de las imágenes, la cooptación de las imágenes por la dinámica capitalista que las trata como productos, la fácil espectacularización de la violencia, el llamado al cuidado de la sensibilidad de las personas, el cuidado y respeto por los dolientes, la habilitación artística de la imagen de la violencia restándole el peso y la gravedad que tienen.

Para quienes trabajen con imágenes y para quienes trabajan a partir del arte, es imprescindible movilizar el pensamiento con ellas. Es necesario romper con el aura mística que adquiere la violencia, la barbarie, a partir del llamado a la irrepresentabilidad de la violencia, hacia el llamado a la intolerancia de la imagen y su consecuente ocultamiento. (Diéguez, 2016, p.102)

No podemos velar las imágenes porque perturben nuestra mirada. No podemos imponer ninguna perspectiva, como si se tratara del destronamiento de un orden. El poder ha sabido hacer uso de las imágenes, también las ha censurado, las ha borrado o invisibilizado. Iconoclastas e iconofílicos han presentado sus servicios al poder o se han erigido en figuras de poder. (Diéguez, 2016, p.103)

Siguiendo a la autora, es esencial considerar, antes del llamado a la censura, que el manejo político de lo visible se hace desde muchos lugares. Que se realiza al servicio de uno u otro interés, donde juega el Estado y otros grupos de poder dentro del país. Así, el despliegue interesado de lo visible está siempre

siendo jugado y manejado desde los acuerdos tácitos entre los poderes en México. Censurar las imágenes de la violencia sería hacerle el juego a este sistema, incorporando su política de filtros, borraduras y silenciamientos. Argumentar desde la distancia moral para que lo innombrable no nos perturbe, nos llevaría a formar parte de ese mismo sistema que creemos criticar. Llevaría a perpetuar lo que llamamos aquello que nos daña, aquello que nos violenta, lo que nos está matando. (Diéguez, 2016, p.97)

2.3. El cuerpo exhibido: Necroteatralidad

Para acuñar la noción de necroteatralidad o necroteatro, la autora se fundamenta en Archille Membe con su teorización de la necropolítica y necropoder como las manifestaciones de un poder soberano que actúa y decide sobre la vida de las personas en condiciones concretas, es el poder que decide quién vive. Así mismo Membe es influenciado directamente por las nociones de biopoder y de soberanía de Michel Foucault, donde se consolidan poderes que a diferencia de las soberanías anteriores al siglo XX que hacían morir y dejaban vivir, esta nueva política sobre los cuerpos humanos se encarga de hacer vivir y dejar morir. (Diéguez, 2016, pp. 127-128).

A Diéguez le interesan las formas en las que el cuerpo es exhibido como un espectáculo aleccionador en las calles:

Me interesa pensar el despliegue de estrategias para escenificar las muertes violentas como manifestaciones de un *necropoder*, particularmente el desplegado por los cárteles mexicanos. Los escenarios de la violencia son reconocidos por el uso de imágenes emblemáticas implicadas para imponer el miedo. (Diéguez, 2016, p.131)

Diéguez entiende esa teatralidad desplegada en tres actos: la preparación del acontecimiento, la toma del espacio público y finalmente la exhibición de los cuerpos asesinados como espectáculo aleccionador. (Diéguez, 2016, p.134). Realizando, a partir de estos montajes y expresiones descarnadas de poder sobre la vida y la muerte de las personas, espectáculos teatrales donde

Los restos corporales dispuestos subrepticamente en espacios públicos de ciudades y poblados mexicanos tiene el propósito de hacer hablar a los cuerpos para comunicar mensajes punitivos. Tales acontecimientos, expuestos a la mirada del otro devienen escenas con las que se expresa un necropoder. La realidad de esas escenas ha sido el punto de partida para abordar estas representaciones como escenificaciones en las que se despliega un *Necroteatro*. (Diéguez, 2016, p.136)

La autora entiende el término teatralidad como el despliegue de un dispositivo escénico que permite la configuración y percepción de construcciones en los espacios cotidianos, de tránsito de civiles, de dispersión o de uso común. Espacios desmarcados del arte. La teatralidad es un dispositivo que expone algo, en este caso que hace ver cuerpos destruidos, martirizados y manipulados de tal manera que provoquen los más terroríficos imaginarios, produciendo incontestables lecciones punitivas, mensajes de poder, amenazas. (Diéguez, 2016, p.137) Dentro de las teatralidades en el espacio cotidiano se da una resignificación del mismo espacio y las relaciones habituales de las personas con el espacio común cambian al aparecer en él diversos objetos. (Diéguez, 2016, p.138)

La autora no está pensando las necroteatralidades como expresiones de arte, sino como metáforas. Hace referencia a métodos de obras parecidos, tanto en el performance como en el teatro, a la hora de hacer de la violencia una puesta en escena.

La performatividad, como la teatralidad, apuntan a un tejido de diseminaciones que atraviesan las nociones disciplinares de teatro o *performance art* y se instalan en un espacio de travesías e hibridaciones donde se cruzan y se interrogan los recursos de la representación y de lo político. (Diéguez, 2016, p.144)

En estas performatividades o teatralidades de la violencia está fuertemente marcado el valor y la influencia política. La autora lo hace notar cuando piensa el espacio público y cómo el performance afecta la relación de la comunidad con ese

espacio. Cómo, a través del performance de la muerte, se ve directamente afectada, configurada, convulsionada la actividad de la *polis* y sus habitantes que son los objetivos primarios o secundarios de los mensajes de terror:

Son las producciones de una *tecné*, de una artesanía que utiliza el cuerpo y el cadáver de las víctimas como medio esencial para comunicar relatos específicos: la propagación del miedo y el reconocimiento de un poder. (...) Utilizar el cuerpo como un espacio donde se escribe la ley, la ley de los soberanos que pueden decidir quién debe morir y quién debe vivir. (Diéguez, 2016, p.86)

Se presenta entonces la necesidad de preguntarse acerca de las formas de mostrar la imagen de la violencia o la violencia necroteatral que no repita el discurso de miedo y temor a pie juntillas. Si la censura, el silenciamiento, el ocultamiento de las imágenes de la violencia no es una opción es importante pensar modos de usar y producir la imagen de la violencia para que se vuelva contra la violencia misma. ¿Qué mostrar y qué no mostrar? Entre la censura y la mostrabilidad abierta que parece sugerir Diéguez hay todavía una gama de grises que se pueden explorar. No se trata de la mostrabilidad plenamente abierta pero tampoco de un bloqueo del flujo de las imágenes de la violencia como si la única posibilidad de éstas es la apología de la violencia, la repetición de los discursos de los violentos, el cuidado de la sensibilidad, la distancia adecuada o la irrepresentabilidad de la violencia. En esta posición intermedia que no oculta pero no legitima algunas formas de mostrar las imágenes es la que encuentro como una opción de una ecología de las imágenes no tan radical como fue leído el llamado de Sontag. Es esencial la fotografía de la violencia por su importancia para generar memorias, posicionar realidades y mover sensibilidades.

2.4. Fotografíar la violencia: mostrar la barbarie a través de la fotografía

Es importante dejar en claro que, entre la construcción teatral de la violencia en las calles que se vuelven escenarios de la teatralización de lo mortal

como actos punitivos, y la fotografía de la misma, hay ya distancia esencial a la hora de pensar la imagen de la violencia. De la puesta en escena, hasta volverse fotografía y hasta volverse imagen acompañada de discurso escrito dentro del periodismo, por ejemplo, existen cambios significativos muy importantes. Por un lado está la captura fotográfica que implica un cambio de sentido y significación importante de la teatralidad original, así como sus intenciones, dado que hay en ella un traspaso por la máquina fotográfica, por sus capacidades representativas, así mismo por la necesaria manipulación subjetiva de la fotografía por parte de su operador/a. Por otro lado, la imagen se pone necesariamente dentro de un marco, es una forma de cortar, seleccionar un fragmento del fenómeno, discriminando, ocultando otros. Entonces es importante anotar que entre teatralización de los cuerpos violentados y la fotografía, así como de la fotografía a su acompañamiento discursivo, existen distancias significativas a tomar en cuenta. Cuando se habla de la fotografía de la violencia no se habla de una mera reproducción fiel del acto violento, sino de una representación orientada subjetivamente. La ecuación de la reproducción de la violencia cambia de manera importante:

Las iconografías más visibilizadas por los medios tienen una tésitura corporal e instalacionista; emergen como “naturalezas muertas” en los espacios de lo real inmediato y trascienden por la captación fotográfica a la difusión mediática. La fotografía es la huella mecánica de algo que ha tenido lugar, que ha sido captado en una instantánea fantasmal. (...) Estas fotografías son el registro de algo⁷ que ha sido instalado para ser visto, para ser diseminado y para que produzca una lección, a la manera de un contemporáneo *memento mori*.⁸ (Diéguez, 2016, pp.85-86)

La autora retoma la imagen fotográfica como una huella de la realidad, como un registro mecánico de algo, casi como lo asume el mismo Barthes a la

⁷ Llama la atención cómo la autora en este fragmento refiere a las corporalidades expuestas en el necroteatro como algo, no como alguien, siendo que ella misma es muy cuidadosa al respecto y resalta desde Raciere cómo parte de la insensibilidad ante los acontecimientos violentos es por la manera en cómo son cosificados los cuerpos humanos.

⁸ *Memento mori* es una frase latina que significa “recuerda que morirás”.(Diéguez,2016, p.86 Nota 29)

hora de teorizar la fotografía en *La cámara lúcida: notas sobre fotografía* (1990), donde se piensa la fotografía como una copia, como un *analogón* de la realidad física. Se piensa la fotografía como un certificado de presencia, como no invención, como autenticación misma, dice Barthes. (Barthes, 1990, pp.150-153) Sin embargo, pese a este certificado de presencia existe, a su vez, una orientación subjetiva de la imagen cuando es generada. Es esencial considerar la imagen fotográfica no sólo como analogón, como copia o huella de la realidad sin más, sino que dentro de ella existe también un despliegue de voluntad interesada que genera discurso parcial desde su nacimiento, desde su captura, aunque esta sea realizada mecánicamente. La fotografía de entrada se ha de tomar como un discurso subjetivo, lleno de responsabilidades y méritos para quien la genera, la usa, la manipula. Porque de lo contrario, entender a la fotografía como un mero registro mecánico, limpia la responsabilidad de quienes manejan la cámara o quienes usan “documentalmente” las fotografías, y da un paso más allá al mito de verdad en la fotografía, purgando de culpas como de disyuntivas éticas a creadores como a usuarios de las imágenes. Entonces es importante pensar a la fotografía puesta entre la documentalidad y la creación, entre la objetividad y la subjetividad, entre la huella y la manipulación para entenderla con entereza.

Asumir esta perspectiva es necesario para poder proyectar potencias en la fotografía que le son ajenas a la mera documentalidad, como la propuesta, la creación, la intención, la responsabilidad y la incursión en asuntos de índole política y ética. Entonces la fotografía de la barbarie no está exenta de juicios éticos, pero tampoco está exenta de ser usada éticamente, de ser generada éticamente como de ser difundida con la intencionalidad ética y política del cuidado de quienes están en situación de violencia y latente riesgo. La fotografía de la barbarie no sólo repite mecánicamente discursos de poder y de terror. El llamado a la censura que de primera mano argumenta la repetición de la barbarie, tiene al menos que considerar esa potencia discursiva y ética de la foto.

Es necesario poner atención, entonces, en que los argumentos para no mostrar la imagen fotográfica en los medios de comunicación se asientan, por un

lado, en la creencia de que la imagen fotográfica nos proporciona los sucesos como copias fieles de la realidad. Seguidamente se percibe que, ante un espectáculo aleccionador, la imagen repite el discurso y el espectáculo. Entonces, quien difunde la imagen de la violencia se convierte en repetidor de la violencia punitiva del necroteatro. Tal concepción de la comunicación visual a través de la fotografía olvida todos los relieves que configuran la comunicación fotográfica que siempre es subjetiva, orientada, recortada e interesada. Los discursos que se crean a partir de la fotografía no pueden ser tan planos ni tan monofuncionales.

Esto, sin embargo, no es una victoria sobre el llamado al tratamiento y no mostramiento de las imágenes de la violencia. Es la base para pensar críticamente la significación fotográfica en su uso no monofuncional. Es en su uso donde también se encuentran críticas importantes para considerar su abierta mostrabilidad como excesiva. En la línea que defiende el ocultamiento de la imagen de la violencia hay llamados a dejar de mostrarla apelando al cuidado de la sensibilidad. Finalmente pidiendo no mostrarla en los medios de comunicación.

En nombre de una “corrección estética” se ha dicho que mostrar imágenes de violencia es una manera de otorgarles la victoria a quienes producen la violencia. Sin embargo, he pensado siempre que callar y silenciar la barbarie sería precisamente otorgar la victoria a los perpetradores de esa barbarie, a los señores de la muerte. Y esto es lo que me propongo discutir: ¿Qué significa decir que tal situación es “irrepresentable”? ¿Qué es el uso correcto de las imágenes? ¿Qué implica condenar tal gesto, tal obra por el modo en que se visibilizan o se representan acontecimientos de catástrofes? ¿Qué significa la “distancia correcta” ante las imágenes? ¿Qué se pone en movimiento cuando a los que trabajan con memorias de dolor, se les acusa de mostrar “el dolor de los demás”? ¿Hasta dónde se puede mantener a distancia “el dolor de los demás” sin que también contamine nuestros propios dolores? Cuando hablamos del “dolor de los demás”, ¿no hablamos de lo que también son nuestros propios dolores? (Diéguez, 2016, p.87)

Como esquematizo en el capítulo anterior, a partir de la interpretación del llamado a la ecología de las imágenes así como su radicalización se llega a declarar que todas las imágenes se convierten en espectáculo diluyéndose con ello la realidad y su autoridad cuando se muestran las imágenes del dolor.(Sontag, 2003, pp.126-127) De esto se han desprendido llamados a no mostrar las imágenes de la violencia en un cuidado de la sensibilidad. Otras veces, con más sustento, se hace un llamado al cuidado de las personas dolientes de aquellxs que fueron violentadxs y sus cuerpos exhibidos. O un llamado a no hacer apología ni repetición de los mensajes de la violencia. En general se discute que con ello se incurre en faltas éticas, comunicativas y políticas.

Mostrar las imágenes de la violencia genera la historia de la violencia paralela a la oficial. Es importante la construcción de esta historia que recae en medios de comunicación, periodistas, investigadores y con las redes sociales también compete a las personas que sólo presencian y documentan la violencia desde distintos medios. Esta construcción de la historia paralela, no trata de un placer o un pasatiempo siniestro para poder destruir la comodidad y la sensibilidad de las personas que las miran. Mostrar la barbarie no siempre significa un terco deseo enfermizo. Se trata, la mayoría de las veces, de un deseo de erradicación de esa misma violencia mediante la exhibición de la violencia en representaciones fotográficas, pictóricas, escultóricas y textuales donde también están jugados los dolores, la sensibilidad, la desgarradura de quien trabaja con esas imágenes, desde quien las muestra.

Ileana Diéguez, en su primer capítulo de *Cuerpos sin Duelo* “Escenarios del cuerpo roto”, propone “desventrar”, desmontar, esos discursos que entienden las imágenes como espacios de corrección. Pues en esto está implícita una defensa de la comodidad de la mirada que no quiere mirar la barbarie aunque la barbarie esté a la vuelta de la esquina. En la ponderación de la autora es más importante romper la imaginación, desgarrar la imaginación ampliando la capacidad de imaginar y por lo tanto de concebir como existente, esto de la mano de Didi-Huberman (2004), generando existencias visuales de la realidad antes oculta, que

la comodidad visual de quienes no desean mirar la violencia. (Diéguez, 2016, p.87)

Las imágenes que dan cuenta de acontecimientos violentos son altamente perturbadoras, demasiado inquietantes. Aceptar que el horror es irrepresentable y que debemos censurar las representaciones que documentan la barbarie, puede incrementar las políticas de desaparición y borrado de documentos, necesarios para la memoria histórica de una comunidad, de un tiempo, de un país. Puede ser también que de ese modo nos hagamos cómplices del silencio. (Diéguez, 2016, pp. 88-89)

La reproducción de la imagen de la violencia es por sí una forma de ejercer violencia. La comodidad de quienes miran no es un argumento suficientemente poderoso para pedir el tratamiento informativo de las imágenes de la violencia, pero sí existen elementos que demandan cuidados. Son los elementos que tienen que ver con la seguridad de las personas, como el respeto por los derechos y la dignidad de lxs violentadxs como de quienes son sus cercanxs y dolientes. Así mismo el tratamiento informativo, la fidelidad de la información, la no criminalización, la no discriminación, evitar la mofa o la espectacularización de la violencia son criterios que se han de tomar en cuenta desde esta lectura de la violencia.

En México en la actualidad existen publicaciones de nota roja herederas de la revista *Alarma!*, pionera en mostrar abiertamente la violencia, espectacularizarla, rellenarla de humor negro, realizar juicios morales ligeros, atropello de la dignidad de lxs violentadxs como nulo cuidado de lxs dolientes. Es decir, esta revista es una antítesis de lo que se puede concebir como un tratamiento responsable y ético de la violencia en un medio de comunicación tal como pide Sontag, Diéguez, y Ranciere. Esta revista llegó a vender en México dos millones y medio de ejemplares por semana. Después de una campaña de censura, la falta de anunciantes y la muerte del director de la revista, esta no volvió a publicarse con esas mismas características (Álvarez, 2016). Sin embargo dejó herederos de este estilo de publicación a diarios de nota roja que espectacularizan con la violencia y que, aprovechando la escalada de los

acontecimientos violentos en el país con la declaración de guerra contra el narcotráfico del entonces presidente de la república Felipe Calderón en 2006, lograron audiencias sin precedentes: en el 2014 *La prensa* tuvo un tiraje diario de 244,299, *El gráfico* de 138,291, *El metro* de 146,531 y *Extra* de 120,031 ejemplares. Sumando la venta de casi 700 mil ejemplares de periódicos de este tipo de nota roja al día en México.

Al respecto de la doctrina que se levanta acerca de censurar lo irrepresentable de la violencia y el consecuente llamado a no repetir las violencias ni normalizarlas. Diéguez recuerda, con Jacques Ranciere, dónde radica el problema que lleva a suponer la insensibilización y normalización de la violencia. Es la banalización de la muerte violenta en los medios de comunicación. La espectacularización y deshumanización de las personas violentadas en los medios, convirtiéndolas en mercancías para levantar las ventas de periódicos y revistas. Cita Diéguez a Ranciere:

Si el horror es banalizado, no es porque veamos demasiadas imágenes en él. No vemos demasiados cuerpos sufrientes en la pantalla. Pero vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos incapaces de devolvernos la mirada que les dirigimos, demasiados cuerpos que son objeto de la palabra sin tener ellos mismos la palabra (Ranciere en Diéguez, 2016, p.96).

La violencia es representable mientras deja ver lo que la violencia es capaz de hacer. Es un deber ético y político generar y mostrar imágenes de la violencia acaecida en un país donde, como en México, la violencia por crimen organizado o por abuso de poder estatal pasan por encima de los derechos humanos y del supuesto estado de derecho. Desde 1976 hasta la fecha el país no ha estado exento de la actividad de grupos de crimen organizado. (Montalvo, 2015) Este deber ético debe a su vez respetar determinados límites irrebables como la seguridad de los sujetos involucrados, sus derechos mismos y su dignidad. Aunque se trate de un acontecimiento de gran relevancia política no se pueden rebasar los deseos de lxs dolientes, en caso de muertes violentas, en favor de

mostrar una imagen de la persona violentada. Aunque esta busque bienintencionadamente posicionarse como un reclamo político o social. El mostramiento abierto (libre de criterios) de la violencia, como sugiere Diéguez, no se puede llevar a cabo sin pasar por encima de derechos, dolores y dignidades de personas involucradas. Además que facilita ampliamente la relativización de los sentidos de las imágenes, su trivialización y espectacularización. La misma Diéguez, cuando anota que la banalización del dolor se da por no darle el peso, nombre, identidad e historia a las personas violentadas, está sugiriendo criterios de tratamiento de la imagen de la violencia. Criterios que no radican en no mostrar la imagen, sino en tratar con respeto y ética la imagen de la violencia.

En este punto es que desde Ranciere, Diéguez pone atención en la importancia de la relación comunicativa entre el texto y la imagen, ambas como formas de comunicar y de representar. Al autor no le preocupa si se puede o no representar la barbarie, sino el modo en la que se la representa, respetando, mostrando, haciendo mirar y hablar a la humanidad de quien es violentadx. El texto visual -la imagen, con el texto verbal -la palabra, son generadores de la voz de los derechos violados, de la víctima dentro de la imagen. Alejándose del mero espectáculo visual que constantemente aparece en los medios cosificando a lxs violentadx en un espectáculo de sangre. (Diéguez, 2016, p.97)

Al respecto de las imágenes de la mostración de la violencia, sigo en esa línea a Diéguez, Sontag y Ranciere. El problema principal no es directamente la mostrabilidad en los medios de la violencia, sino las maneras en las que se muestran los cuerpos vueltos cosas, vueltos cadáveres, sin voz, sin rostro, sin mirada que devolver a quienes los están mirando.⁹ Hay apelaciones a considerar el duelo de quienes son cercanxs de quien fue violentadx, asesinado, exhibido. En Ileana Diéguez el llamado abierto a la mostrabilidad de las imágenes de la violencia no es tan abierto. Este llamado encontraría problemáticas éticas

⁹ La aparición del rostro del otro en su fragilidad ante un yo, siguiendo a Emmanuel Levinas, es la imposición de la ética que reclama respeto y cuidado de la fragilidad de cualquier otro. Releyendo esta noción de Lévinas es esencial que la humanidad de las personas violentadas aparezca como requisito esencial al momento de mostrar la barbarie, sin importar el medio en el cual se difunda (arte, informativos, historia).

infranqueables e injustificables para una imagen que quiere ser políticamente efectiva y una crítica a los poderes punitivos. Pese al llamado a uso abierto de las imágenes, Diéguez sugiere que debe haber criterios en su uso, por lo menos en contra de la trivialización, falsificación, deshumanización, espectacularización de las imágenes de la violencia, como sí lo hacen algunos medios de comunicación. No se trata de mostrar o no el horror, dice Diéguez, sino de las formas como se distribuye lo sensible. La forma de comunicar y generar las imágenes puede anular todo vestigio humano. No se pierde sensibilidad, las formas de distribución de lo sensible cosifican a las personas. (Diéguez, 2016, p.97) Esto es una invitación al tratamiento cuidadoso, ético de las imágenes de la violencia donde no se deshumanice a las víctimas. Por el otro lado el llamado a compartir y fusionar los dolores de los demás con nuestros propios dolores (Diéguez, 2016, p.87) es ya un criterio para acercarse al trabajo de la violencia desde la empatía por el dolor y el rechazo de los actos de violencia. Diéguez pretende que los criterios del uso de las imágenes de la violencia sean, más que editoriales y redactados en un tratado, basados en empatía y el reconocimiento de la importancia de mirar a la violencia a la cara. Y además mirarla con un sentido político y ético.

Si el texto icónico que ellas producen no puede aportar la suficiente información porque conscientemente han sido producidas para anular todo vestigio humano –como sucede con las imágenes generadas por los poderes del terror-, otro texto (verbal), otra textualidad puede dar cuenta de la especificidad de esas imágenes para que no sean percibidas como laxo espectáculo visual. (Diéguez, 2016, p.97)

En resumen, Ileana Diéguez sienta categorías muy importantes a la hora de pensar la violencia en un país en conflicto. Categorías como la necroteatralidad que deja ver el uso punitivo de las imágenes de la violencia explícita en nuestro tiempo, así como la propuesta del reto Caravaggio que invita a pensar la imagen de la violencia siendo usada más allá de su carácter punitivo. Son herramientas teóricas importantes desde las cuales se puede proponer un uso de las imágenes de la violencia contra la violencia misma.

Entre la postura de Sontag del 1977, la del 2003 y la de Ileana Diéguez del 2016 encuentro un contínuum que comprende la importancia política y reflexiva de la imagen de la violencia explícita así como la posibilidad que tiene de ser desgarradora. Sin embargo, entre el llamado de Sontag a dejar que las imágenes del terror nos persigan y el llamado al uso abierto de la imagen violenta (sobre todo en el arte) de Diéguez, hay diferencias inconciliables. Sontag, por un lado, asume toda la responsabilidad discursiva acerca del uso de las fotografías de la violencia y del dolor de los demás. Por el otro lado, Diéguez, después de proponer el reto Caravaggio y hacer acertadamente la crítica a la irrepresentabilidad de la violencia, la distancia correcta y la corrección estética, se escabulle al mundo del arte y las manifestaciones sociales de los cuerpos desaparecidos, dejando la figura del reto Caravaggio inexplorada en lo que tiene que ver con la fotografía del dolor de los demás. Ileana Diéguez no explora estos grises que están entre la crítica que hace y entre el llamado al uso libre de las imágenes de la violencia como *imágenes medusinas*. Sin embargo, ella tiene claro que estas imágenes de la violencia son motores de pensamiento para la construcción (desde diversos lados) de la crítica hacia la violencia que se vive en el propio espacio.

Hay, sin embargo, en estos grises, un potencial interesante de usar las imágenes de la barbarie contra lxs propixs violentxs. Esta figura del reto Caravaggio pensada desde la fotografía de la violencia tiene potencial ético y político, pero no en su uso plenamente abierto sino en el tratamiento cuidadoso, respetuoso a los derechos de las personas.

En la exploración que hago acá de la importancia del uso de las imágenes fotográficas de la violencia contra la propia violencia, en lo que denomina Diéguez el reto Caravaggio, reconozco dos formas del uso de las imágenes de la violencia que me parecen irrebasables. Es decir, dos formas de usar la imagen de la violencia que son éticamente insostenibles. Primero unas ideas fundamentales de antemano acerca de mi postura a favor de la mostrabilidad de las imágenes de la violencia. Me distancio del llamado al cuidado de la sensibilidad o al desgaste de la misma, y sostengo que el horror debe ser mirado, porque el horror nos habla de nuestras sociedades y de sus fallas. Ese horror es esencial para la reflexión y

presión política de espacios en crisis. Soy consciente de la fácil trivialización de los significados de las imágenes y en este sentido apuesto, quizá de forma optimista, a la ética del tratamiento de estas imágenes y es donde resulta importante un cuidado de sus significados. Así es como interpreto la ecología de las imágenes que atraviesa desde la primera Sontag, pasando por la segunda hasta Diéguez, no en un sentido extremo como es el llamado a decir que toda imagen es espectáculo, por ende toda imagen es trivial e infértil en un sentido documental y ético, y por ende debe ser censurada, sino la ecología como la necesidad de tener cuidado en el tratamiento de las imágenes de la violencia situada entre la censura y la completa apertura desde un criterio ético.

Uno de los usos de las imágenes de la violencia que considero ilegítimo es cuando se encuentra dentro de la apropiación capitalista de la imagen de la violencia: su espectacularización y su conversión en mercancía. Por un lado, porque los usos espectaculares de la imagen tienden a minimizar todo rastro de humanidad, dignidad y respeto por los seres violentados tanto en su captura fotográfica, como en el discurso textual que la acompaña. Se hace de las personas violentadas laxo espectáculo visual restándole todo vestigio de humanidad a las imágenes mediante el discurso visual y el textual. La propuesta del cuidado de las imágenes de la violencia es, desde la captura, procurar realizar una fotografía que no quite dignidad a la persona violentada, y que sin embargo, no olvide la importancia política que puede tener mostrar tal imagen. Por el otro lado, desde la narrativa textual es cuidar, nombrar y reconocer en todo momento la dignidad violada, la vida perdida, con la implicación de todos los derechos que fueron violados al privar a las personas de su libertad y su vida.

El otro uso o mejor dicho otro de los límites que considero éticamente irrebasables para mostrar la imagen de la violencia explícita es la consideración de los dolientes directos. Es decir, sin consulta y aprobación directa de las personas que son afectadas más directamente por estas muertes violentas. El individuo es y debe ser el límite que no se ha de trascender ni olvidar desde la ética y de la política. La persona tiene el legítimo derecho de negarse a difundir la imagen de la

violencia de ellxs mismxs, así como de sus seres queridos. También debe tener la legitimidad de mostrarla abiertamente si así lo desea y considera que es importante para él o ella aún si la legalidad lo prohíbe o la moral lo sataniza. Es el derecho reclamado por Antígona de redignificar el cuerpo de su hermano muerto. Un derecho, un llamado ético que trasciende la moralidad y la legalidad.

Toda muerte violenta, en un país como México, tiene un significado político a nivel de garantías de cumplimiento de derechos humanos. Por lo tanto hay un significado a nivel ético, para las instituciones encargadas de hacer valer los derechos, como para la sociedad que demanda su cumplimiento. Susan Sontag, en la crítica que hace a la fotografía en 1977, menciona que una imagen es incapaz de generar una posición moral por sí misma o una posición política. México contemporáneo desbordado de violencias hacia la población, hacia los pueblos indígenas, para agosto de 2019 los feminicidios se cuentan en tres cada día en el país (Televisa, 2019). La sociedad civil se encuentra arrodillada por el crimen organizado, prácticamente ningún espacio del país está libre de presencia de grupos armados ilegales. ¿Qué ambiente político es más apremiante para la difusión de las imágenes de los sucesos violentos que aquél ambiente inmerso en la guerra y donde los derechos humanos de grandes sectores de la población son arrollados sin consecuencias para los perpetradores? Las imágenes deben ser distribuidas en su contexto donde urge que sea mirado, entendido y criticado el suceso violento. No en tiempos distantes donde no apremie el trabajo contra la violencia.

Las imágenes fotográficas deben tener un marco ético de regulación, pero un marco ético que no peque de llamar a la censura mediante el ocultamiento del dolor. Un marco que respete vida, dignidad y derechos de las personas violentadas, uno que sea un acercamiento ético (desde el quehacer fotográfico) al suceso desgraciado. Sin embargo uno que no se niegue a mostrar el dolor y la barbarie como son (dolorosos, desagradables y desgarradores). Un marco que evite el espectáculo de la sangre por la sangre (buscando la venta de lo mórbido) pero que mire la importancia política, ética e histórica de mostrar la violencia en su

perspectiva política. En una sociedad que está dentro de la violencia no cabe la censura de las imágenes de la violencia porque estos llamados a la corrección, como dice Diéguez, sólo abonan a dejar de ver el problema y dejan espacio de acción abierto a quienes detentan el poder punitivo (y de dar muerte) de seguir ejerciéndolo abiertamente. Sin embargo en una sociedad imbuida en la violencia tampoco cabe el espectáculo de la misma. No cabe hacer de la muerte de otros una mercancía cuando para que se pueda vender es necesario valerse de la vida arruinada de una persona¹⁰. Sin embargo, pese a la importancia política que tienen muchas imágenes de la violencia, el individuo y el cuidado de su dolor es el límite irrebasable para mostrar o no la imagen de la violencia explícita. No estoy pensando en fallecidos, sino específicamente en sus dolientes. Hay quienes usan el rostro de sus personas desaparecidas, asesinadas como un estandarte de lucha y demanda política. Hay quienes no. Y ese es un límite que no se debe rebasar sin el consentimiento de quienes son los dolientes más cercanos.

¹⁰ Aquí cabe abrir un espacio importante (del cual saldría una investigación completa) para pensar la representación (fotográfica o no) de animales, es decir personas no humanos. Debe haber también en este caso un imperativo ético del tratamiento de las imágenes de la violencia y muerte de los animales.

3. LA IMAGEN DE LA VIOLENCIA EXPLÍCITA Y EL RETO CARAVAGGIO

Este capítulo se divide en dos grandes bloques: en el primero analizo, a la luz de los textos trabajados, dos casos mexicanos de fotografías de violencia explícita de escenarios necroteatrales con objetivos aleccionadores. Examino los usos que se les dieron y las razones que hay detrás para mostrar o no la imagen de la violencia (3.1.1 y 3.1.2). Así mismo reviso el *Acuerdo Informativo para la Cobertura de la Violencia* en México (2011-2013), sus vestigios en la actualidad así como sus orígenes y el riesgo de autocensura detrás de ello (3.1.3). Esto empata con la situación del periodismo mexicano en la actualidad y la imagen en el mundo digital al momento de mostrar la violencia explícita (3.2). El otro bloque lo dedico a pensar en modalidades de violencia en su sentido político y ético para las minorías violentadas. Con esto busco pensar la violencia que ejerce la misma imagen como una violencia que muchas veces se perfila (aunque hiera la sensibilidad) como legítima a la hora de buscar establecer un diálogo para mejorar las condiciones de lxs demandantes (3.3). También exploro los usos de la imagen de la violencia desde la mano de lxs violentadxs. Imágenes de violencia que se vuelven estandartes de resistencia y de memoria local. Estas imágenes adquieren estatutos no sólo documentales, sino que funcionan a manera de reliquias, adquiriendo un aura que mueve la sensibilidad, rabia y dolor de las personas violentadas (3.4). Todos estos balances de cierre, propuestas de usos y análisis a manera de ensayos van encaminados a poder indagar formas de usar la imagen fotográfica de la violencia en lo que la autora Ileana Diéguez llama el *reto Caravaggio*: conjurar la violencia con la imagen de la violencia.

La imagen fotográfica de la violencia explícita y los usos de ella que aquí se defienden buscan situarse entre la censura y la espectacularidad de su uso. Entre el abuso capitalista de la imagen que la convierte en laxo espectáculo y entre el llamado a la censura que se cubre bajo una posición moral de la asepsia de la información visual en cuidado de la sensibilidad y la apología de la violencia. Es una fotografía, como su uso, que basa su producción y distribución en el cuidado de la dignidad de las personas violentadas, de sus dolientes, como en el

reconocimiento de la importancia política y ética para generar un espacio seguro que garantice la vida y la integridad de los derechos de las personas. Una fotografía atenta al poder político que puede tener, pero cuidadosa de no dañar, en su afán de mostrar, la dignidad y derechos de las personas violentadas. La fotografía no se ha de usar para transportar y apoyar el mensaje que los violentadores quieren llevar. Tampoco se debe caer en la trampa de aceptar el ocultamiento de la violencia por no ser repetidor de los hechos violentos. Que esto también juega en favor de los perpetradores de los actos violentos.

3.1. Dos casos: Julio César Mondragón, 2014 y Susana Carrera, 2019

Presento dos casos de imágenes fotográficas de la violencia explícita necroteatral donde, en su montaje teatral, existe la intención de atemorizar y controlar a la población. Aparte de este hecho, las dos imágenes tienen en común que las víctimas son personas civiles, un joven estudiante, Julio César Mondragón, y una mujer adulta, Susana Carrera, respectivamente torturadxs y asesinadxs, posteriormente sus cuerpos exhibidos en el espacio público. La mujer con un mensaje escrito en una cartulina y ambxs con un innegable mensaje escrito en el cuerpo: la tortura y el uso de violencia extrema.

La discusión en la que sitúo estas dos imágenes es la de mostrar o no este tipo de imágenes de violencia explícita bajo diferentes razones. Por un lado los argumentos que se niegan que sea legítimo mostrar las imágenes de la violencia explícita. Algunas se encuentran con Sontag de 1977 y de 2004, otras las reproduce Ileana Diéguez en su libro *Cuerpos sin Duelo*, y en el caso específico de México buena parte de ellas se reproducen en el *Acuerdo para la Cobertura Informativa de la Violencia en México* firmado en 2011. Por el otro lado están aquellos argumentos que desde Ileana Diéguez, Susan Sontag, Jacques Ranciere y Georges Didi-Huberman defienden la importancia de la imagen fotográfica de la violencia como su cuidadosa difusión.

Julio Cesar Mondragón fue estudiante de la Normal Rural de Ayotzinapa. La noche del 27 de septiembre de 2014 fue torturado, asesinado, y dejado muerto en la calle. Esa misma noche fueron asesinadas otras cinco personas y desaparecidos 43 estudiantes de la Normal Rural Isidro Burgos de Ayotzinapa sin que hasta la fecha se sepa algo de ellos. Todo esto sucedió en manos de una cooperación entre un cartel de crimen organizado de Guerrero, ejército y policía municipal guerrerenses.

La noche del 26 de septiembre del 2014 los estudiantes de la Normal Rural Isidro Burgos de Ayotzinapa tomaron ilegalmente autobuses de transporte con el objetivo de dirigirse a la conmemoración del dos de octubre¹¹ en el distrito federal (Actualmente CDMX). En la carretera fueron interceptados por comandos armados (policía municipal y presuntos miembros de una célula del crimen organizado “Guerreros Unidos”) quienes abrieron fuego contra ellos. En el momento cinco personas perdieron la vida y 43 estudiantes fueron desaparecidos de forma forzada, sumándose a los más de 30 mil casos de desaparición forzada en México.(Franco, 2018) En este contexto también es torturado, asesinado y exhibido muerto Julio César Mondragón en la madrugada del 27 de septiembre del 2014.

En un artículo breve del 2015, escrito por Cesar Sayiru en la revista electrónica *El cotidiano* de la Universidad Nacional Autónoma Metropolitana, se hace alusión a la tortura y el asesinato de Julio César Mondragón.(Herrera, 2015) Se habla del uso de la tortura y exhibición del cuerpo desollado¹² del estudiante como parte de un ejercicio represivo y espectacular donde se busca llevar un mensaje de poder a la población. Son formas de ejercicio del poder que no se

¹¹ Día que se conmemora la masacre contra estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas en la Ciudad de México que ocurrió el 2 de octubre de 1968.

¹² esa versión se sostiene en este artículo pese a que el reporte de la CNDH informa posteriormente que no fue desollado sino comido por animales nocturnos: En un artículo escrito por la revista *Proceso* en 2016 acerca de la declaración de la CNDH al respecto del asesinato de Julio César Mondragón: “la conclusión sobre la causa de la muerte del normalista fue ‘un traumatismo craneoencefálico producido por objeto de tipo contundente, bordes romos con extremo angula’, y ‘la pérdida de tejido de la cara y cuello fue producto de la intrusión de fauna depredadora del lugar, facilitada por la previa destrucción del rostro, consecuente a los múltiples traumatismos (entre ellos, la fractura de 13 de los 14 huesos de la cara sufridos en esa región de la cabeza y la presencia de líquido hemático’.” (Díaz, 2016)

planifican ni se realizan para estar ocultas. Tomar la fotografía y difundirla está siendo evaluado por el autor como otro eslabón en la cadena del acto violento de torturar, asesinar y desollar, pensados para sembrar terror. (Herrera, 2015, p.106-107) El mismo artículo propone resignificar el sentido de la violencia acaecida a Julio César:

Para Julio César no hubo compasión, pero habrá justicia. Con su muerte, se pretendió aterrorizar a la comunidad, inmovilizarla, disuadir la protesta y fortalecer el control social del Estado mexicano sobre la disidencia y el pueblo en general. No lo permitamos. Resignifiquemos este mensaje y a nuestro compañero como aliento para la defensa de los derechos humanos de todas y todos. (Herrera, 2015, p.107)

Esta propuesta de resignificar el mensaje punitivo contra la población con la escritura de la violencia en el cuerpo de Julio César Mondragón se alinea con la propuesta de Ileana Diéguez de utilizar la imagen necroteatral contra el poder mismo que estructuró la imagen. Los escenarios de los poderes aleccionadores se hacen testimonio de violencia, lucha por derechos y reclamos de justicia volviéndose a su vez contra quienes ejercen la violencia.

Este caso específicamente vincula la participación de las fuerzas armadas del Estado con grupos de crimen organizado en Guerrero en un acto violento. El perfil del suceso es altamente político, en el sentido en que está involucrado el Estado y la relación política que siempre ha sido tensa entre las normales del país en su carácter de resistencia política, y el gobierno mexicano.

En los medios de comunicación circularon varias imágenes del suceso. Entre las más impactantes, viralizadas y comentadas es justo la a la que se refiere este artículo. Una fotografía de Julio César tendido boca arriba, con una camisa roja levantada hasta el pecho, la cabeza sin rostro pero con apariencia de calavera se posa de lado, mandíbula cerrada, las cuencas de los ojos vacías, sangre en el suelo. Aunque algunos medios de comunicación hayan decidido no publicarla, esta fue la imagen que se consolidó como emblema de la barbarie y los crímenes de lesa humanidad cometidos por agentes del Estado mexicano. La viralización de

esta imagen en redes sociales como Facebook fue la que la colocó en la punta del acontecimiento informativo. Mientras los medios de comunicación discuten si se puede publicar o no una imagen de la violencia, las redes sociales ya la han viralizado.

Revistas como *Proceso*, diarios como *Milenio*, *la Jornada*, *Animal político* que le dieron amplia cobertura al caso no usaron ninguna vez la imagen fotográfica de Julio César Mondragón desollado. Usaron otras fotografías en donde está Julio César Mondragón vivo en diferentes situaciones o bien aludiendo a su muerte pero sin mostrar su cuerpo violentado directamente.



Ilustración 3 Julio César Mondragón desollado, Guerrero, 27/09/2014 Foto: Agencia Red Noticias



Ilustración 4 Julio César Mondragón y su esposa. Fotografía usada por la revista Proceso.

Otro caso del uso de las imágenes de la violencia que se distribuyen con objetivos aleccionadores es de febrero de 2019 en Veracruz. Susana Carrera, empresaria de Coatzacoalcos, fue decapitada y dejada en una bolsa negra con una cartulina con el mensaje: “Esto me paso [sic] porque mi marido le jugo [sic] al verga y no quiso pagar mi rescate”. Aconteció tras una semana de haber sido secuestrada. Esta fotografía, junto con otras dos fotografías de Susana en vida, fueron publicadas por el diario *Infobae* el 14 de febrero del 2019. La revista *Milenio* publicó una nota al respecto y al igual que la noticia de Julio César Mondragón no presenta fotografías ni del cadáver ni de la cartulina con el mensaje sino una fotografía de Susana sonriente y mirando a la cámara con su esposo al lado con el rostro pixelado para proteger su imagen. La fotografía es acompañada con el pie de página “El cuerpo de la mujer fue hallado decapitado”.



Ilustración 5 Fotografía de cómo fue encontrada Susana Carrera, 14/02/2019, Veracruz. Fotografía usada por el diario electrónico INFOBAE



Ilustración 6 Fotografía de Susana Carrera acompañada de una persona. Esta fotografía encabeza la misma nota del diario INFOBAE.

En ambos casos las imágenes fotográficas fueron usadas por distintos medios de comunicación. Tanto las imágenes de Julio César Mondragón sin rostro

como el de la bolsa negra con la cartulina y el cuerpo decapitado de Susana Carrera. En un reporte del caso que hace la BBC entrevistando al reportero Ignacio Carvajal del diario *Liberal del Sur* surge la observación de que la decapitación de Susana Carrera es una señal para que la sociedad civil no negocie los montos que piden los criminales. (BBC, 2015) Hay en ambos casos lo que Ileana Diéguez llama necroteatro, es decir instalaciones espectaculares de los cuerpos muertos con fines aleccionadores. El caso de Susana Carrera se caracteriza además como feminicidio. Susana Carrera fue secuestrada por ser mujer, reducida a su indefensión por un sistematismo patriarcal hegemónico que hace del país un lugar inseguro para las mujeres. Fue reducida por parte del grupo criminal a un objeto mercantil mediante el cual negociaron con el hombre al frente de la empresa: su marido. Finalmente fue desechada, no sin dejar un mensaje a la sociedad. Hay en los feminicidios también una expresión y ejercicio del poder simbólico que queda escrito en el cuerpo de sus víctimas. Tampoco se trata de una escritura de poder que es hecha para quedar oculta en toda su brutalidad. Es una escritura que se hace en los cuerpos de las mujeres desde una estructura patriarcal que atraviesa toda la cultura y busca consolidar su hegemonía mediante la teatralidad, la brutalidad y la publicidad de su violencia.¹³

Este tipo de imágenes necroteatrales, las de la violencia de género que en su punto más extremo culmina en el feminicidio, también hacen uso de la teatralidad de los cuerpos violentados, de su exhibición en los espacios públicos como emblemas de poder y mensajes de terror. Esta modalidad de escenarios necroteatrales van mucho más allá del análisis de un espacio de las imágenes de conflicto armado o por crimen organizado (aunque se agravan cuando se cruzan) ya que se reproduce sistemáticamente en la cultura y en la sociedad donde dominan (y se perpetúan) las dinámicas patriarcales en los ejercicios de poder y en toda las relaciones sociales que además están siendo normalizadas.

¹³ Este análisis de la necroteatralidad y las fotografías de la violencia de género y el feminicidio en su extremo más brutal también correspondería a una investigación posterior con las bases de este trabajo.

Hay en ambos casos y la distribución de distintos medios de comunicación una división entre mostrar y no mostrar la imagen. La discusión entre mostrar y no mostrar la barbarie se mantiene. ¿Hay razones para mostrar estas imágenes de la violencia más allá del espectáculo visual y la venta de ejemplares? Las distintas razones para no mostrarlas están enumeradas en este trabajo: por el lado de la primera Sontag (1977) está la conciencia de que existe una fácil trivialización de los significados de la foto, también existe una apropiación de la imagen del dolor por la dinámica capitalista que la convierte en un producto, además del desgaste de la realidad como de la sensibilidad de las personas con la recurrente aparición de estas imágenes en los medios de comunicación. En la Sontag del 2003 aparece el cuidado y respeto de los dolientes de las personas violentadas como otro argumento para no mostrar la imagen de la violencia, haciendo una apuesta al discurso respetuoso y contextual de las imágenes.

Desde mis pesquisas, ninguna de las notas donde se mostrara la imagen abiertamente hacían espectáculo de ellas ni trivialización del sentido de las mismas. Sino que enmarcaban los sucesos de forma clara y en un sentido informativo. Ambos sucesos generaron protestas políticas en sus respectivos espacios y con diferentes resonancias cada cual. El de Susana Carrera en un nivel más local, sin embargo el de Julio César Mondragón tuvo mucha más resonancia por la magnitud, el contexto y el número de personas muertas y desaparecidas en el suceso. Dentro de las protestas y movilizaciones políticas para demandar la investigación y búsqueda de los 43 normalistas de Ayotzinapa se usó la imagen y representaciones pictóricas de la imagen del estudiante desollado como estandarte político.



Ilustración 7 Manta usada en la marcha de estudiantes de la escuela normal de Atequiza, Jalisco el 26/09/2018.

La otra de las condiciones que propongo para que una imagen de la violencia sea mostrable, la del respeto a los dolientes parece no ser viable en la cotidianidad periodística. En caso de nota roja regularmente es necesario cubrir el rostro de lxs violentadxs con un pixelado y no se hace la consulta de las personas dolientes para difundir la fotografía de sus queridos arrancados de la vida. Tienen prohibido difundir los nombres como el domicilio de la persona violentada, sino las iniciales de su nombre. Esto en el periodismo se resguarda legalmente en el derecho de informar sobre temas de interés público como situaciones de interés periodístico y que son situaciones que además se desenvuelven en el espacio público, pues fotografiarlas no significa una violación del derecho a la privacidad de las personas. Por un lado, algunos medios cubren el rostro y cubren el nombre dejando en el anonimato a la sociedad (que no para los dolientes), a la persona asesinada, y por otro lado se la está convirtiendo únicamente en una cifra. En un hecho violento donde a la persona quitada de su identidad se le asigna la poco específica categoría de víctima, occisx, asesinadx, siendo sólo un cuerpo sin caracteres individuales el que se muestra. Olvidando, en la retórica de la imagen

que lo que se pierde en el acto violento es la dignidad, individualidad de las personas. Es donde la retórica al momento de generación y mostramiento de la imagen de la violencia puede dignificar a lxs violentadxs o borrarles todo vestigio de humanidad.

En las notas que he leído sobre las dos fotografías de Mondragón y de Carrera, no encuentro ni el ocultamiento de los nombres ni, en el caso de las imágenes, censura de la imagen en cara. Por otro lado no tengo noticia, y se escapa de mis medios saberlo, si fueron consultados o no los dolientes para distribuir la imagen de la violencia. Entonces, la problemática no radica en mostrar o no la imagen abierta de la violencia, sino en que esta no sea trivializada, espectacularizada en sus usos. Sino bien contextualizada, respetando dignidad, situación y derechos de las víctimas. Así como decisión de lxs dolientxs.

3.2. Acuerdo para la cobertura de la violencia en México en 2011 o autocensura

En una época en la que México está inmerso en la violencia por el crimen organizado y en el marco de la guerra contra el narcotráfico que el entonces presidente declaró en el 2006, surge, casi al final de periodo presidencial de Felipe Calderón, el *Acuerdo para la Cobertura Informativa de la Violencia* firmado en marzo del 2011. En este acuerdo también se habla de las razones para darle un tratamiento informativo a la violencia. Ileana Diéguez expone en su libro cómo, en base a este acuerdo, disminuyeron las menciones de la violencia pero la violencia se incrementó. (Diéguez, 2016, pp.93-94) Estos escenarios de corrección, como los llama Diéguez prevalecen en algunos medios en la actualidad pese a que el *Acuerdo para la Cobertura Informativa de la Violencia* terminó su vigencia en 2013. Medios como *Televisa*¹⁴, *Tv Azteca*¹⁵ y el diario *El Universal* siguen

¹⁴ Televisa en su código de ética nos manda al código de ética establecido por la CIRT (Cámara Nacional de Industria de Radio y Televisión) donde en su apartado sobre el tratamiento sobre la violencia básicamente

manteniendo en su código de ética esa misma línea editorial, donde también se alinea el código de ética que propone la CIRT (Cámara Nacional de comercio y Televisión) a sus asociados. La CIRT incorpora a más de 1.600 emisoras de radio y televisión con cobertura del 99% del territorio nacional, donde este código de ética marca sus directrices del tratamiento de la información.

En el *Acuerdo para la Cobertura Informativa de la Violencia* firmado en 2011 está el reconocimiento de que la libertad de expresión en México corre riesgos por la omnipresencia del crimen organizado y la incapacidad del Estado para poner fin al estado de violencia en el país. Así mismo se reconoce que según organismos internacionales, México es uno de los lugares más peligrosos para ejercer el periodismo y la libertad de prensa, por la presencia del crimen organizado. Entonces este acuerdo se propone resolver los retos a la hora de tratar la información de la violencia sin caer en fallos.

Para la firma de este acuerdo Televisa hizo un llamado a medios de comunicación en México. Fueron 715 medios los que aceptaron seguir este acuerdo. Sin embargo para la reunión y firma del acuerdo en 2011 sólo asistieron media centena de medios de comunicación. Los medios firmantes se comprometen a seguir criterios editoriales para que los actos violentos con el propósito de propagar terror no tengan éxito. Así como establecer mecanismos para no volverse instrumentos involuntarios del crimen organizado, no hacer apología de la violencia o hacer de los criminales héroes o víctimas, la protección de la identidad de las personas víctimas del crimen organizado, promover el respeto a legalidad, el combate a la impunidad y la participación ciudadana (UNESCO, 2011, p.3).

réplica las bases del Acuerdo para la Cobertura Informativa de la Violencia del 2011. Fecha de consulta: 18/10/2019. Disponible en línea: <https://cirt.mx/codigo-de-etica/>.

¹⁵ Código de ética de Tv Azteca firmado por José Guadalupe Botello Meza apoderado legal de Tv Azteca en 23 de noviembre de 2017 y que está disponible en la página oficial de televisa. Consultado 18/10/2019. Disponible en línea: <http://www2.tvazteca.com/descargas/TVAZTECACodigodeEtica.pdf>. El tratamiento de la violencia y la imagen de la violencia en el código de ética de Tv Azteca, que es el más amplio, tiene diferentes menciones en las páginas: p.6, 18, 31, 33, 38, 41 y 42.

Como principios rectores este acuerdo respeta la libertad de expresión y de prensa, independencia editorial de cada medio, la responsabilidad social de los medios así como de informar con profesionalismo. Los acuerdos a los que se comprometen los medios son 10. Aquí voy a resaltar los más relevantes acerca de la narrativa de la violencia y el uso de las imágenes de la violencia en los medios.

1) Tomar postura en contra: los medios han de condenar y rechazar la delincuencia por crimen organizado, enfatizando el impacto negativo de esta violencia en la población; 2) No convertirse en voceros involuntarios de la delincuencia organizada: Evitar el lenguaje y la terminología empleados por los delincuentes, impedir que los delincuentes o presuntos delincuentes se conviertan en víctimas o héroes públicos, pues esto les ayuda a construir una imagen favorable ante la población, a convertir en tolerables sus acciones e, incluso, a ser imitados y omitir y desechar información que provenga de los grupos criminales con propósitos propagandísticos. 3) Dimensionar adecuadamente la información: Presentar siempre esta información en su contexto correcto y en su justa medida. Explicar cuál es el tamaño y la situación real del problema, cómo afecta a la sociedad y cómo se compara con lo que ocurre o ha ocurrido en otras regiones y países. Establecer criterios precisos para la difusión de imágenes y fotografías de actos de violencia y terrorismo que definan, entre otras cosas, cuándo y cómo se deben publicar o difundir, en qué espacios y cuántas veces. Siempre se debe advertir al público sobre la difusión de imágenes explícitas 4) Atribuir responsabilidades explícitamente: La información que se difunda sobre el crimen organizado debe asignar a cada quien la responsabilidad que tenga sobre los hechos de violencia. En caso de que alguna acción del Estado en el combate a la delincuencia organizada caiga en excesos, esté fuera de la ley o viole derechos humanos, siempre habrá que consignarla. Una de las funciones de los medios es consignar y denunciar el ejercicio indebido del poder. Y cuando la acción del gobierno involucra el uso de la fuerza pública, esta función es aún más esencial. Por otra parte, cuando la acción del Estado se realice dentro de la ley, debe quedar claro que la violencia es producto de los grupos criminales. 5) No prejuzgar culpables: Los medios debemos manejar

siempre este tipo de información bajo el supuesto de que los involucrados son inocentes en tanto no cuenten con una sentencia condenatoria o estén confesos. 6) Cuidar a las víctimas y a los menores de edad: La información que los medios presentemos debe respetar los derechos de las víctimas y de los menores de edad involucrados en hechos de violencia. Nunca debe darse información que ponga en riesgo su identidad. 8) Proteger a los periodistas. Cada medio debe instituir protocolos y medidas para la seguridad de sus periodistas y reporteros al cubrir la información proveniente de la delincuencia organizada, como lo son no firmar las notas sobre estos temas, hacer notas y coberturas conjuntas con otros medios y no hacer reportes en vivo desde las zonas más violentas. 10) No interferir en el combate a la delincuencia. Los medios no debemos difundir información que ponga en riesgo la viabilidad de las acciones y los operativos contra la delincuencia organizada o que comprometan la vida de quienes la combaten o la de sus familias. Lo anterior no implica que los medios dejemos de dar seguimiento al tema. Tampoco que renunciemos a nuestra responsabilidad de cuestionar la efectividad de la acción gubernamental contra la delincuencia organizada. Nuestros espacios seguirán abiertos a la crítica de las estrategias gubernamentales en ésta, o en otras áreas de gobierno. (UNESCO, 2011, pp.4-5)

El acuerdo para la cobertura informativa de la violencia si bien tiene puntos acertados acerca del uso de la información como la adecuada contextualización, atribuir culpas, cubrir abusos de autoridad por parte del Estado, cuidado a periodistas. Muchos de sus puntos quedan en un estado de ambigüedad donde las interpretaciones de estos pueden ser variadas. La apología de la violencia, conversión de criminales en héroes o víctimas (aunque los criminales también tienen derechos y pueden ser víctimas), ser repetidores de mensajes violentos de forma involuntaria. Estos puntos en su poca especificidad son más bien una invitación a procurar no incurrir en esas poco específicas faltas, evitando cubrir los temas con entereza, ni plena libertad.

La revista *Proceso* fue el medio de comunicación más crítico del acuerdo informativo de la violencia en su tiempo. Le dio seguimiento tanto a la solicitud por

parte de las televisoras para adherirse, como de la reunión y firma del acuerdo en el 2011. Para el 23 de marzo del 2011 la revista publica un artículo haciendo ver que el llamado de *Televisa* para proponer el acuerdo encaja con los intereses para uniformar y controlar la información en los medios, relativa a la guerra contra el narcotráfico. Guerra contra el narcotráfico que entonces ya era perjudicada en general por la opinión pública. Observa la revista el peligro que significa para la libertad de prensa y el contraste de opiniones y orientaciones políticas la homogenización de los criterios del tratamiento de la información de la violencia. La poca claridad al respecto de los criterios editoriales que pueden llegar a constituir un ejercicio de censura previa, ni quedan claras las manos que intervienen en la generación de estos criterios. (Proceso, 23/03/2011) En estos artículos la revista anota que en el Acuerdo para la cobertura Informativa de la violencia están los ecos de las posturas de Felipe Calderón al respecto del uso de la información de la violencia. La redacción de *Proceso* trae a colación una reunión de Calderón con empresarios en el 2010, donde el presidente hace referencia a la manera en la que se cubre la violencia en el país, poniendo los sucesos de violencia en la primera plana. Observando que, deportivamente, la prensa exagera los problemas de seguridad que se tienen en la nación. Asegurando que en México existe un “problema de percepción” con respecto a los sucesos violentos. (Rodríguez, 26/03/2011)

Este acuerdo fue firmado el 24 de marzo del 2011 fue impulsado desde el inicio por Felipe Calderón en agosto del 2010, cuando se organiza una reunión en Los Pinos con las principales cadenas de radio y televisión del país para invitarlos a ser parte de su estrategia de la guerra contra el narcotráfico, para autorregular sus contenidos, impulsar la idea de que el gobierno iba ganando y evitar la entrevista a criminales para no convertirlos en héroes. El siguiente año en el acuerdo para la cobertura de la violencia figuraban 715 medios mexicanos, aunque al acuerdo y firma sólo acudieron medio centenar de medios. Todo esto encabezado por *Televisa* y *Tv Azteca*. La revista señala tanto los huecos, las omisiones y la ambigüedades en la estructura de este acuerdo, pero resalta lo conveniente que resulta homogenizar la información de los medios de

comunicación en un momento en el que la popularidad de la guerra contra el narcotráfico baja notablemente así como el peligro que implica para la democracia el manejo de informaciones homogéneas al respecto de la violencia y las estrategias del Estado para manejar la creciente violencia.(Olmos, 26/03/2011) La editorial sin nombrarlo abiertamente está sugiriendo un caso de autocensura gubernamental, por parte del entonces presidente de México Felipe Calderón. Es pues, sin nombrarlo, una lectura desde esta editorial.

Dos años después, en abril del 2011, la editorial de *Proceso* siguiéndole la pista a los resultados del acuerdo hace referencia a los resultados presentados en el séptimo informe. El Observatorio designado para esta tarea hace notar que en los últimos cuatro meses:

De acuerdo con el Observatorio, la disminución de las siguientes palabras en las portadas de la prensa del DF fue evidente: “Asesinatos”: 50 por ciento menos; “Crimen organizado”, 50.2 por ciento menos; “Narcotráfico”, 54.6 por ciento. En el caso de los noticieros de televisión abierta también se registró un descenso: “Crimen organizado” bajó 70.2 por ciento; “Narcotráfico”, 44.2 por ciento En televisión de paga, las mismas palabras dejaron de pronunciarse 65% y 41%, durante el periodo analizado (Proceso, 08, Abril, 2013)

El acuerdo, que si bien perfiló de forma adecuada la importancia de algunos tratamientos informativos, provocó autocensura por parte de los medios de comunicación. Bajando de manera amplísima las menciones de los problemas relativos a la violencia en el país. Los medios de comunicación tienen la responsabilidad en una sociedad democrática de mostrar los sucesos en el país pues son el principal medio a través del cual la población recibe información de su entorno. Estos tienen la responsabilidad de ofrecer elementos ciertos y suficientes para que la sociedad oriente sus posturas de manera autónoma y libre. En este sentido el teórico Manuel Alejandro Guerrero en uno los cuadernillos divulgados por el INE para difundir la cultura democrática titulado *Democracia y medios en México: El papel del periodismo* del 2016 anota:

Entre el siglo XX y el XXI hemos transitado de un modelo mediático caracterizado por el peso inhibitor del régimen sobre la labor informativa a otro en el que, de formas distintas, grupos políticos, económicos y del crimen organizado ejercen presión sobre la independencia de esa labor informativa. (Guerrero, 2016, p.13)

En la actualidad estas injerencias en la actividad periodística son muy fuertes en el país. Los medios de comunicación tradicionales están atrapados entre las presiones gubernamentales, económicas y del crimen organizado. En los códigos de ética de tv Azteca como de Televisa, que siguen siendo los medios de mayor difusión informativa en México, encontramos los ecos de este tratado para la cobertura informativa de la violencia acerca de no hacer apología de la violencia, hacer héroes o víctimas a criminales. Criterios ambiguos y que provocan la escasa cobertura de la información sobre la violencia en el país. A este tipo de periodismo Guerrero lo llama *periodismo colaborador*, así como la forma de periodismo que se desempeña en pequeñas ciudades o poblados donde hay débil estructura legal y oficial, dependencia de gasto publicitario oficial al que denomina *periodismo acosado*. Siendo este otro periodismo también objeto de coerciones, persecuciones y amenazas por parte del crimen organizado, el Estado y poderes económicos.

Así mismo el informe sobre la existencia de censura indirecta en México *Comprando complacencias: publicidad oficial y censura indirecta en México* presentado en el 2014 que forma parte del *Estudio Global de Censura Indirecta* en un reporte anual elaborado por la Asociación Mundial de Periódicos y Editores de Noticias (WAN-IFRA) habla de cómo los medio de comunicación mexicanos no terminan de acercarse al carácter democrático que deben tener como actores políticos de contrapeso ante el gobierno y otros actores sociales. Existiendo más bien una clara orientación de los medios de comunicación a la complacencia de los poderes económicos y el Estado, a cambio de favores económicos como la censura suave o censura indirecta. Modificando la agenda de cobertura en favor de los poderes económicos que los sustentan. Existiendo en México por un lado un ambiente de control suave, no coercitivo, de los medios de comunicación por

parte de los poderes económicos así como violencia hacia periodistas directa. Panorama que por un lado controla económicamente el flujo de la información y por otro lado provoca la autocensura de periodistas por temor a la violencia que se ejerce contra ellos. (Sanz, 2014) Se deben brindar garantías legales como de seguridad al periodismo a la hora de ejercer profesionalmente en cumplimiento de la democracia donde la pluralidad informativa y la libertad de prensa sea esencial.

Manuel Alejandro Guerrero en su cuadernillo hace un llamado, ante el panorama oscuro del periodismo en América Latina en la actualidad, a las alternativas periodísticas que surgen con ayuda de los medios electrónicos (que podrían dispensar de los anunciantes para existir) que encuentran su acogida en públicos, que si bien son pequeños, son críticos. Estas alternativas periodísticas para el investigador son una forma donde se puede encontrar la luz en periodismo mexicano contemporáneo, que en la actualidad se encuentra sumergido en la penumbra.

En el último artículo sobre fotografía que publicó Susan Sontag antes de su muerte que aparece como complementando las reflexiones iniciadas en 1973. *Ante la tortura de los demás* es un artículo de mayo del 2004 que nace después de *Ante el dolor de los demás (2003)* y que continúa con las reflexiones de la fotografía y la violencia, esta vez pensando en la tortura de los prisioneros de Abu Ghraib y no en fotografía de profesionales sino en fotografías “aliadas” de la violencia realizadas por militares norteamericanos mientras realizaban las torturas. Así, la fotografía informal haciendo gala de su volubilidad, de su amplísima distribución de escenarios digitales se vuelve contra los autores de las fotografías como una demanda.

Este uso alternativo de las imágenes de la violencia lejos de uso periodístico convencional puede lograr posicionar realidades saltándose la autocensura, las presiones gubernamentales y económicas que pesan sobre los medios de comunicación contemporáneos, saltándose también muchas veces las responsabilidades del uso de la imagen en plataformas digitales. Las potencialidades que tienen las plataformas digitales en la difusión de la

información no debe ser ignorada, menospreciada, ni descartada en un ambiente donde el periodismo oficial está imbuido en la censura, la autocensura y la amenaza constante de los grupos de poder.

Gracias las fotografías informales que estudia Sontag en este artículo, es a esas se puede vincular la guerra preventiva que emprendió Estados Unidos contra Irak en 2003 con la violencia, humillaciones, torturas en la Abu Ghraib. Gracias a las fotografías de Julio Cesar Mondragón y videos que se hicieron virales en redes antes de que cualquier medio oficial decidiera publicarlos es que se posicionó la situación como real, así mismo se vinculó la participación del Estado en la desaparición de los estudiantes, como su alianza con grupos criminales. Estas fotografías son emblemas de necroteatralidad que lograron romper la barrera del miedo y del espectáculo para hacerse un lugar en el espacio político. Es un necroteatro que abonó romper y castigar la violencia como el *reto Caravaggio* que sugiere Diéguez.

Una de las principales características de resaltar de estas fotografías es que no están hechas por fotoperiodistas de ningún tipo, son realizadas por militares norteamericanos realizando diferentes modalidades de tortura a los prisioneros. Torturas que van desde desnudar, golpear, mutilar, acercar perros a sus genitales, obligarles a tener relaciones sexuales, les orinaban encima, electrocutaban en genitales, eran sometidos a humillaciones sexuales por mujeres¹⁶, quemaduras con químicos. Entre toda la cadena de torturas la fotografía, como acto extractivo en un momento de humillación o tortura jugó un papel esencial. La tortura más la promesa de capturar en la memoria fotográfica esa degradación de la dignidad, era la cereza del pastel que completaba la compleja serie de actos para romper la voluntad de los individuos. (Planas, 2018)

Entre estas fotografías digitales y la fotografía analógica o fotografía objeto, existen diferencias fundamentales. Una es una fotografía que se almacenaba como memoria y otra es aquella que cumplía una función particularmente

¹⁶ Conocedores de la ritualidad y de la ortodoxia de la religión islámica se aprovechó de este conocimiento para hacer más degradantes las torturas realizadas a los prisioneros. La presencia de las mujeres en las torturas, la obligación a tener una relación sexual, el ofrecimiento de alimentos en tiempos de ayuno formaban parte de estas torturas.

comunicacional. Es decir, mientras la fotografía objeto o analógica cumple la función de ser archivada en álbumes para la memoria histórica, la otra cumple más esencialmente una función comunicacional inmediata, probatoria y desechable.

Las fotografías que hicieron los soldados estadounidenses en Abu Ghraib reflejan, sin embargo, un cambio en el uso que se hace de las imágenes: menos objeto de conservación que mensajes que han de circular, difundirse. La mayoría de los soldados posee una cámara digital. Si antaño fotografiar la guerra era terreno de los reporteros gráficos, en la actualidad los soldados mismos son todos fotógrafos —registan su guerra, su esparcimiento, sus observaciones sobre lo que les parece pintoresco, sus atrocidades—, se intercambian imágenes y las envían por correo electrónico a todo el mundo. (Sontag, 2004)

Está misma observación empata y está desarrollada de forma más completa en el libro de José Luis Brea *Cultura RAM: Mutaciones de la cultura en la era de la distribución electrónica (2007)* donde se analiza la diferencia esencial entre memoria ROM o memoria de almacenamiento y memoria RAM o memoria de procesamiento en los computadores. A partir de esta diferencia el autor hace una caracterización de los distintos paradigmas de la memoria dominantes en una sociedad o cultura. Así, una memoria (ROM) se perfila como una memoria de archivo, de recuerdos, de coleccionismo de fechas, eventos. Se trata de una memoria rememorante, que mira y conserva el pasado. Por el otro lado la memoria RAM tiene por características la comunicación sobre todo, la distribución en tiempo real, la dinamicidad y amplia distribución. Ambas posibilidades de memoria adolecen de algo, una de falta de distribución y la última es sencilla de perderse dentro del abarrotamiento y sobreproducción de imágenes digitales así como entre la sobreinformación y desinformación de los medios digitales.

Dentro del segundo uso de la memoria es que nacen las imágenes de la violencia que reviso arriba, dentro de una dinámica de violencia y tortura sistemáticas así como dentro de un paradigma comunicacional donde las

memorias visuales se usan para comunicar más que para recordar. Otra de las características de algunas de las fotografías digitales que tienen algún éxito mediático, es que gracias a su capacidad reproductiva muchas veces es imposible de ocultar o eliminar de la red. A diferencia de la memoria objeto como las fotografías de papel o los daguerrotipos en soportes únicos, que pueden ser eliminados cuando se elimina el objeto, la memoria digital cuando se reproduce de forma viral en los medios digitales es básicamente imposible de borrar. Las imágenes como estas siguen siendo más asaltantes que las palabras y posicionan las realidades antes que un artículo escrito. (Sontag, 2004) Estas imágenes fotográficas nacidas en el medio digital y fuera de la oficialidad, contaron historias a contrapelo de la violencia así como pusieron en jaque la legitimidad de Estado, por un lado, al aliarse con los violentos y por el otro, por no brindar las condiciones suficientes para la protección de particulares en el caso de Susana Carrera.

Aunque se ha de reconocer que este activismo político de la imagen de la violencia no es sencillo en redes sociales. La constante repetición de la imagen de la que se queja Sontag en 1977 (de la que también se quejaba Baudelaire) y que influye en su deseo de una ecología de las imágenes, no es nada comparado con el caudal de imágenes que se suben a redes sociales en la actualidad. En un estudio que realiza *Photoworld* acerca del número de imágenes que se suben a las redes sociales más populares en el 2014. Colocándose (*Facebook, Snapchat, Instagram, Whatsapp, Flickr*). El estudio coloca a *Snapchat* en el primer lugar y a sus 200 millones de usuarios activos compartiendo un promedio de 8.796 fotografías cada segundo, sumando 760 millones de imágenes volcadas a la aplicación por día. En la página de *Photoworld* sugieren que si alguien deseara revisar todos los snaps subidos en la última hora tardando 10 segundos en cada uno de ellos, el tiempo que demoraría en verlos es de 10 años. A *Snapchat* le sigue otro servicio de mensajería, *WhatsApp*, con alrededor de 8.102 fotografías con segundo. El tercer lugar lo ocupa la red social más usada de todas: *Facebook*

compartiendo alrededor de 4.501 fotos por segundo. Al cuarto puesto queda *Instagram* subiendo 810 fotografías por segundo, 70 millones por día.¹⁷

Se puede decir que en la actualidad vivimos una era de la imagen. Donde la imagen es un valor significativo y comunicativo completamente relativo al contexto de su uso. Es decir, la univocidad significativa o comunicativa de la fotografía (que por cierto nunca existió) está más desestabilizada que nunca, cuando se la quiere pensar como huella irrevocable de la existencia de algo concreto. Sin embargo, entre la censura del periodismo convencional, ante la dificultad de ejercer la libertad de prensa y ejercer el derecho a la información en un país sumergido en la violencia, la digitalidad es una plataforma para generar y distribuir conocimientos, noticias a imágenes relativas a la situación política del espacio en el que se vive.

3.3. La ética en la imagen de la violencia

Fotografiar la violencia y mostrar la imagen de la violencia son actos de violencia en sí mismos. De esa concepción surge el llamado a cuidar la sensibilidad de las personas al mostrar la imagen. No hay forma de negar la invasión y la violación de la dignidad de las personas cuando están pasando por una situación de violencia, injusticia, de dolor y el fotorreportero les tira un flash en la cara, o los encuadra a pocos metros esperando hagan una mueca de dolor para tirar y generar una foto conmovedora. Lo es, el acto fotográfico del reporterismo gráfico muchas veces es un acto de violencia. Muchas personas se resisten. Muchas personas que están viviendo una situación de violencia son nuevamente violentadas por el periodista que recoge su desgracia y se la lleva. También es un acto de violencia, no ya del fotógrafo, sino de quienes difunden la imagen de la violencia, asaltar la sensibilidad de las personas con una imagen sangrante en primera plana. Lo es. En este trabajo no se puede negar la violencia que la

¹⁷ Sobre el estudio la página de Photoworld nos muestra una ventana interactiva donde se puede ver cuántas imágenes se vuelcan a Snapchat (ver: <https://cewe-photoworld.com/how-big-is-snapchat/>) pero en otro vínculo nos refiere a las cifras de todas las redes sociales que estudia y las referencias que sustentan los números correspondientes para cada red social

fotografía ejerce sin embargo también es esencial pensar críticamente esas violencias y si esas violencias sin algo más que ejercicios de violencia gratuitos.

Es necesario pensar en esas dignidades violadas con el acto fotográfico, pero también es esencial pensar en las potencialidades políticas y éticas que tiene mostrar la injusticia a través de la fotografía. Hablo de potencialidades porque como dice Sontag, no hay garantías de que la fotografía de la violencia genere algo a nivel ético o político, hay potencias dentro de las fotografía que combinadas con espacios, tiempos, discursos, ambientes sociales generan sublevaciones, resistencia, demandas. No hay garantías. Es una responsabilidad muy grande para la fotografía cargar con la semilla del reclamo y la potencia de la justicia, sin embargo lo ha hecho y lo puede seguir haciendo. A estos conflictos acerca de los modos de violencia que se ejercen sobre los violentados de distintas maneras es necesario. ¿Hay violencias fotográficas que se pueden justificar por el objetivo que persiguen? Es decir, visibilizar, construir historia visual, generar memorias. ¿O no hay justificación que valga para ejercer esas violencias sobre las personas ya violentadas de por sí? En este apartado me dedico a pensar estas problemáticas y desde mi posición en la defensa de algunas formas de violencia como necesarias para posicionar la demanda válida, para generar el diálogo real a través de mostrar la violencia en fotografía posiciona los sucesos como reales.

En una sociedad, una cultura y un tiempo evidentemente sumergidos en el ocularcentrismo es esencial buscar, ensayar y reconocer formas de aprovechar la potencia que ha adquirido lo visual. Las problemáticas deben ser retomadas, enfrentadas y pensadas desde sus afectadxs. Reconocer la visualidad y la digitalidad como un recurso importante para la discusión y demanda política es importante porque posiciona las necesidades e injusticias en el espacio público y les da visibilidad como presencia real a las problemáticas. Esto para comunicar, generar y posicionar las ideas, construir verdades, distribuir los sucesos, generar memorias y realidades. Reconocer que vivimos en una cultura donde lo visual prima es importante para generar alternativas de comunicación de la realidad desde ese privilegio. La fotografía tiene una posición en este caso especial por lo

que ya hemos mencionado (fidelidad, reproductibilidad, reflexividad) y más recientemente gracias a la producción digital se libera del soporte material en papel para moverse con amplísima libertad en medios digitales. La fotografía hoy en día posee un poder simbólico, mimético y significativo capaz de alterar la realidad y de construirla. La fotografía es omnipresente en todo espacio. La cámara fotográfica es una extensión de cada persona en la actualidad, es su tercer ojo que la conecta con la digitalidad y su caudaloso mundo. La fotografía en su vinculación con la pantalla y el internet se convierte en altamente política. Las comunicaciones alternativas desde lo digital pueden abonar a la pluralidad en las formas y posturas de comunicación que son importantes para el ejercicio adecuado de la democracia. Esa pluralidad de posturas que en los medios tradicionales de difusión de la información no existe por las coerciones e inversiones de los diferentes poderes en el país.

Me perfilo con la segunda Sontag del 2003, con Ileana Diéguez, con Didi-Huberman, con Jacques Ranciere al respecto de la mostrabilidad y el carácter político e histórico de las imágenes de la violencia explícita. Como ya lo dije arriba con dos limitaciones que me parecen irrebasables: 1. la no espectacularización, trivialización y uso de la imagen de la violencia en un sentido meramente mercantil y 2. Tener como límite irrebasable la voluntad de las personas directamente implicadxs en esa violencia en respeto de su dignidad, su duelo y su seguridad. La defensa de la difusión de la imagen de la violencia aun así tiene problemáticas. Es necesario un cuidado sobre el uso y la generación de la imagen de la violencia. Por un lado es importante para sacar del estigma a algunos modos de la fotografía de la violencia. Estigma de ilegitimidad que cubre casi la totalidad de formas de hacer fotografía de conflicto pues, se dice, se nutre de la desgracia de los demás, se lucra con ello. Pero por otro, más esencial, es entender que la imagen de la violencia no siempre repite violencias, no siempre hace apología de la violencia ni se vuelve cómplice de quienes buscan dañar, controlar y atemorizar a la población mediante el dolor de los demás. Es descubrir la dimensión política y ética que puede tener la imagen fotográfica de la violencia abriendo las fronteras éticas al respecto de lo que la imagen de la violencia es capaz de hacer. Es importante

reconocer con Sontag que en efecto el puro acto fotográfico es una violencia, la cámara como metáfora de arma, mata, violenta a sus fotografiadxs. En ese mismo sentido defender la mostrabilidad de la imagen fotográfica (como otro ejercicio de violencia además del de fotografiar) implica defender algunas formas de violencias propias de la fotografía con el objetivo de conjurar otras violencias (las que muestran).

La apuesta a sacar provecho de la primacía de la visualidad para posicionar propuestas éticas y políticas implica mostrar, en imagen, aquello que se quiere criticar, demostrar, atacar o en todo caso proponer. Es evidente que cuando una imagen de la violencia por guerra, por represión, por injusticia se imprime en las primeras planas o se reproduce de forma masiva en las redes sociales esta imagen exige cosas a nivel político a los mandatarios encargados o involucrados con tales acontecimientos. Al menos una declaración de prensa. Otras más injusticias, violencias, que no logran estallar los medios informativos se borran de la memoria y no fuerzan a los mandatarios a dar explicaciones o emprender actos de prevención/restauración/justicia.

Las imágenes de la violencia han dado cuenta de las injusticias y de la fragilidad de forma incontable y a través del mundo entero. La apuesta que hago en este estudio es que la posibilidad de que estas imágenes de la violencia fructifiquen políticamente radica en el reconocimiento del *otro* violentado como sí mismo y de uno mismo como el otro violentado, recordando a Paul Ricoeur, ello a partir de la solicitud ética que da cuenta de la fragilidad y de la identificación de un yo con otro. (Ricoeur, 2006, p.176) Es levantar el dolor del otro como el de uno mismo porque como dice Ileana Diéguez, cuando nos dejamos tocar por el dolor del otro, son nuestros propios dolores los que relucen cuando miramos, hablamos, presenciamos el dolor de los demás. (Diéguez, 2016, p.87)

En México es altamente común que ante un hecho de sangre, de violencia, de muerte violenta la tendencia del regular de las personas sea a criminalizar a la víctima. Si asesinaron a alguien de forma violenta, como sucede cotidianamente en nuestros contextos, la respuesta es cuestionar a la víctima convirtiéndola de

inmediato en responsable (culpable) de su propia muerte o de la violencia que haya sufrido. Así mismo para las violaciones sexuales, agresiones, ataques, acosos, feminicidios que abundan en nuestro país. Reacción de criminalizar a la víctima como acto de protección que tiende un manto, casi mitológico, entre los malos (los otros) y los buenos (nosotros) donde los malos son aquellos que pagan por sus actos (a veces con la muerte violenta) y los buenos quienes estamos a salvo y lejos de ese mundo. Manto de ignorancia que mantiene la supuesta noción de seguridad hasta que nos toca la violencia que permea a todas y a todos.

Que la fotografía con pretensiones sociales circule en sus tiempos y en sus espacios es vital. Es esencial hacer circular las imágenes de la violencia en su tiempo, porque esas violencias competen a los contemporáneos. Las imágenes de la violencia del propio tiempo no se pueden censurar como se hizo el llamado en la Colombia de 1962, en el México del 2011, ni el que recién se hace desde Nueva Zelanda para restringir de internet los contenidos violentos. Esos llamados al no mostrar las violencias actuales sólo ocultan, tapan, invisibilizan y por ende minimizan el problema. Deben existir metodologías éticas para el mostramiento de la barbarie, es necesario, pero nunca censura. Las imágenes de las violencias históricas y lejanas son esenciales, pero son imprescindibles las imágenes de las violencias del propio tiempo que es donde resulta imperativo accionar, prevenir, defender la integridad de todas las personas que corren esos riesgos. Dejarse perseguir por las imágenes de la violencia. ¿Qué nos dicen las imágenes de la violencia de aquello que está a la vuelta de la esquina? Imágenes que, como reclama Ranciere, no sean deshumanizadas, ni minimizadas o espectacularizadas. La imagen debe funcionar de forma diferente en una distribución regionalista que en una de contextos y alcances más amplios. Estas son imágenes que buscan hacerse un espacio en y a contrapelo de lo que Ranciere llama la distribución de lo sensible. Distribución y elección que se hace desde lo político, lo económico y lo hegemónico. Son formas de generar realidades, visibilizar, hacer memoria, y existencia del pasado. (Ranciere, 2005, p.4) Cuando la distribución de lo sensible es homogenizada y monopolizada por

los poderes políticos como en el caso del periodismo en México, se está ocultando la realidad y manipulando la memoria de un país.

3.4. Concordia discorde: Violencias contra violencias

Si por un lado resulta de vital importancia el mostrar la imagen de la violencia explícita bajo determinados discursos orientados a obrar memoria, al conocimiento y a la sensibilización del espectador. Por otro lado es importante reconocer las violencias propias que están en la misma fotografía. Hacer el reconocimiento de las violencias propias de la imagen fotográfica es importante para poder considerar de manera real las implicaciones éticas que la misma imagen tiene. También es importante saber diferenciar cuáles son las que son inherentes al acto fotográfico y aquellas que se deben a determinados usos, más bien ilegítimos de la imagen fotográfica o en su método. Ello para, por un lado, saber sobrellevar los primeros, y evitar los segundos.

La violencia que producen las imágenes fotográficas sobre quienes las espectan, es, desde esta argumentación una violencia necesaria para dar existencia a esos actos para quienes las miran, visibilizarlas y por medio de ello darles un carácter de realidad ante las miradas de lo distante o lo cercano. Es una forma de proporcionarle rostro a ese otro, tan distante a nosotros que es fácil de olvidar, es una forma de darle imagen a la violencia, de darle cuerpo a la injusticia y existencia que sin la imagen fotográfica se quedaría oculta, sepultada. Es por un lado una condición de existencia de determinados hechos violentos. Es un acto que surge desde la ética y que, en algún momento cuando logra establecer las condiciones de diálogo necesarias puede llegar a modificar, a establecer la norma, a procurar los niveles de derecho y el diálogo que antes de esas demandas, de esas violencias eran inobservados y por ende no atendidos, no considerados. Son formas en las que la ética, siguiendo a Paul Ricoeur, buscan incidir desde lo concreto en la generación de la norma que proteja, que incluya, que garantice determinadas formas de derecho.

A estas formas de violencias incluidas en la fotografías podríamos pensarlas unas como violencias necesarias, como el acto de extraer, y como violencias legítimas aquellas que atacan la sensibilidad de las personas. Considerando ya la importancia de pensar sus límites en el uso y creación. Violencias que, como observa Javier Muguerza, en determinado momento permiten una forma de diálogo que sin ninguna violencia como mediadora no sería posible. Esas violencias son condiciones de posibilidad de un diálogo real, mediante la generación de heridas a la sensibilidad de las personas, mediante la protesta, mediante la crítica. Es entonces que permiten el reclamo de justicia, sea volteando a ver mediante el mostramiento de la misma violencia en espacios de incidencia.

Así, que con Javier Muguerza, criticando la ética que apuesta al diálogo como forma de construir las relaciones sociales y políticas, surge la figura de la *concordia discorde* como una forma de rescatar el elemento dialógico como un islote de paz en el centro de la dinámica de la violencia, sí, pero con importantes matices. Reivindicando la importancia de la disidencia, que puede ser violenta, ante las condiciones dominantes. La disidencia que se puede manifestar mostrando éticamente la imagen ante el llamado general a cuidar la sensibilidad de las personas no mostrando la violencia, la apología de la violencia o la repetición de mensajes.

La concordia establece las condiciones de diálogo que permite manifestarse mediante el diálogo, mientras que la discordancia permite la disidencia sin que sean manifiestas de violencia. La concordia discorde es la manifestación de ese derecho a la disidencia de las minorías. Es importante la concordia discorde como la legitimidad de la disidencia como una forma de posibilitar el diálogo, es importante ese derecho a la violencia que visibiliza a las minorías para establecer diálogos reales que sin la mediación de esos actos violentos serían imposibles. (Muguerza, 1990)

El autor nos advierte de la importancia de una acción mantenida, incluso violenta, para establecer las condiciones de diálogo con quienes se esté en

condiciones dispares de poder. Así mismo, nunca romper el diálogo en privilegio de la pura acción violenta. Es el trabajo y la importancia de la concordia discorde. La importancia de la defensa de la disidencia y la importancia del diálogo. En el caso de la fotografía es el caso de la mostrabilidad de la violencia mediante la crítica, el diálogo y la búsqueda de mecanismos de que esas mostraciones de la violencia sean efectivas política y éticamente. Así, determinadas acciones violentas adquieren legitimidad es importante remitirse de nuevo a la racionalidad de las acciones. Así, habrá que saber distinguir las violencias que buscan remover los obstáculos que entorpecen las condiciones del diálogo, y las violencias que más bien buscan entorpecer el diálogo.

En el caso que acá presentamos, definiendo que, la violencia que hiera la sensibilidad, es una violencia que busca propiciar el diálogo en busca de mejorar. En el sentido en el que se la oriente busca provocar que se den soluciones a la violencia que presenta ante los ojos. Por otro lado, hay violencias que pueden entorpecer el diálogo como la espectacularización de la violencia, minimización del contexto en el que sucede la violencia, cosificación o culpabilización de las personas violentadas.

Donde quiera que haya una sociedad de dominación “El sector dominante no podrá ser inducido a escuchar un argumento a menos que se le fuerce a prestar atención” (Muguerza, 1990, p.326). La manifestación, la acción no pueden ser sin más sustituidas por la argumentación. La concordia discorde no sólo hace lugar al desacuerdo entre comunidades, sino al desacuerdo activo o disidencia de un individuo con respecto de la comunidad. Si la humanidad es el límite superior de la ética, el individuo es el límite inferior irrebasable, el límite Inviolable. Así mismo el individuo directamente afectado es el límite inferior irrebasable a la hora de mostrar o no la imagen de la violencia.

3.5. Reliquias fotográficas

La actualidad de la reproductibilidad y distribución de la imagen digital dista mucho de ser aquella ante la que Walter Benjamin estaba maravillado, o por lo

menos anonadado. Quizá su estima sobre el carácter revolucionario de la fotografía habrían sido distintos, de haberse dado cuenta de cómo los medios visuales se volcaron al “lado malo” como señala Bolívar Echeverría en el prólogo a su libro sobre el arte reproductivo (2003, p.26-27) y hoy tendríamos a un Benjamin iconoclasta. Lo que sí es cierto es que la producción, popularidad e influencia de la fotografía en el mundo contemporáneo es incontestable. Ante la avalancha de imágenes fotográficas en los medios es muy sencillo que las imágenes se pierdan, se ahoguen en el caudal informativo del mundo digital que cifra Photoworld en el 2014.

La fotografía es política en un sentido amplio, necesariamente. Sin embargo esa fotografía que se quiere perfilar como política en un sentido más específico y activo, como ética en algunos casos, para encontrar la superficie de la popularidad en línea debe enfrentar el caudal iconográfico que diario circula en la red, salir a la superficie y mantenerse suficiente tiempo a flote para ser viral. Para mover algo como han movido otras imágenes en la red, pensemos en la fotografía del hombre centroamericano que con un niño a sus espaldas encallaron muertos a la orilla del río bravo en un intento por pedir asilo en los Estados Unidos a mitad del 2019, a esta imagen fotográfica no le brindó su popularidad, ni las olas de protestas que provocó la impresión en papel, sino su capacidad de mantenerse a flote en redes sociales y páginas de internet. La información digital como alternativa informativa es más eficaz, rápida y se reproduce más rápidamente que la difusión informativa en papel. Mientras los periódicos y medios oficiales discuten si usar las imágenes de la violencia en alguna de sus portadas, noticias, notas, la informalidad de las redes sociales ya viralizó la imagen de la desgracia. Las imágenes de la violencia muy usualmente salen a flote en la red.

Para Walter Benjamin el aura está compuesta por “un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único y de una lejanía, por más cercana que pueda estar”. (Benjamin, 2003, p.47) Es esa combinación espacio temporal única del suceso epifánico, del que sólo el artista creador es testigo y mano, es el lienzo magnífico que accede al espacio divino y se convierte en

símbolo de divinidad en la tierra. Divinidad inalcanzable en la tierra pero con evidencias de existir, lejana pero probada a partir de la mano del artista. Es el lienzo esa aparición única, irreproducible, pero inaccesible de la divinidad. Auratismo contra el que Benjamin lucha, luego entonces aplaude la aparición de un nuevo orden artístico capaz de destronar la auratización y el culto a la obra de arte única. Este nuevo orden es el de la imagen reproductiva que según Benjamin rompe con el auratismo religioso de la pintura.

Benjamin encuentra nocivas las imágenes de culto, el arte aurático porque es una invitación a una contemplación pasiva, a una reflexividad sumisa de aquello que está distante, es inalcanzable e inevitable: lo eterno. El arte aurático es, para Benjamin antirrevolucionario y sobre todo poco democrático. La reproductividad de la imagen entonces se perfila como garante de otra forma de entender el arte, más presente y altamente revolucionario. La pérdida del aura aleja a la fotografía de su uso de culto, de su uso pasivo y sumiso habilitando al arte en la política. Sin embargo, para el autor existe en la fotografía aún un continente de auratismo que es imperativo resolver (disolver). Este es el de la aparición humana en la fotografía, el del retrato fotográfico:

Con la fotografía, el valor de exhibición comienza a vencer en toda línea el valor de culto. Pero el arte ritual no deja de oponer resistencia. Ocupa una última trinchera, el rostro humano. El valor de culto de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres amados, lejanos a fallecidos. (...) en ello consiste su belleza melancólica la cual no tiene comparación. (Benjamin, 2003, p.58).

Es este valor de culto, atrincherado en la fotografía humana es el que está en los retratos de los seres queridos, lejanos y fallecidos. Sin embargo también es el que nos mira directamente a los ojos cuando vemos una fotografía del sufrimiento humano, es el que nos obliga a sentir, en su fragilidad, la humanidad siendo violentada. Este auratismo no es más un auratismo religioso en algunas imágenes de la violencia. Es un aura plenamente inmanente que protesta por las violencias en muchas de sus expresiones fotográficas. Esta trinchera de aura

religioso que contempla Benjamin se vuelve, al contrario de su propuesta del aura pictórica, altamente político. Son las fotografías que se vuelven motores de las organizaciones de madres que existen en toda Latinoamérica en busca de sus hijxs, con el rostro fotografiado de sus hijas, hijos, primos, maridos, esposas como estandarte de dolor, protesta y lucha. La fotografía humana tiene un aura, efectivamente, pero es un aura política cuando se está en un contexto de violencia, opresión, desgracia y dolor comunitario.¹⁸ Estos retratos, como los retratos del proyecto *Sudarios* de Erika Diettes que cita Ileana Diéguez¹⁹, como los retratos de la violencia acaecida en distintos contextos de violencia son imágenes llenas del aura, un aura que mueve personas no sólo a la reflexividad, sino a la actividad política.

Retomando la odisea digital de sobreponerse al caudal de millones de imágenes fotográficas que ofrece la red. Para que las imágenes fotográficas de determinados hechos sobresalgan en la mole de imágenes para volverse visible, para volverse éticas y políticas es necesario que gocen de otra forma de autenticidad. No aquella materialidad única de una epifanía como lo cuenta Benjamin, aunque sí directamente vinculada al retrato de personas, sino una identidad más parecida al *Punctum* de Barthes, es decir, una punzada, un piquete, un dolor incontestable o innegable. Uno que no pierde su carácter místico, metafísico que nos acerca a la imagen no como un compendio de datos, bits, píxeles o papel sino como algo más sensible y más profundo, un símbolo de algo personal, cercano y amado. Algo que nos compete directamente entender, pensar, gritar, llorar y resolver.

¹⁸ En México podemos contar a la organización Familiares caminando por justicia, Los otros desaparecidos de Iguala, Movimiento por la paz con justicia y dignidad; En Argentina las madres y abuelas de la plaza Mayo; en Colombia las madres de la Candelaria, Movimiento de Víctimas de Crímenes del Estado (MOVICE), Familiares de la vereda la Esperanza, Familiares de desaparecidos; En Cuba Las damas de Blanco.

¹⁹ “Los sudarios de Erika Diettes registran un doble cuerpo espectral: El corpus de la agonía que encarnan los retratos, y ese otro corpus fúnebre que solo se vislumbra a través de los rostros que retienen –velan– la mirada de lo visto, de lo vivido, de lo perdido. Ese es el relato condensado en estos Sudarios en los que reverbera la instantánea trascendental de golpes de dolor; el instante ético que habla en estos rostros; la sublimación del dolor.” (Diéguez, 2016, p.366)

Esta forma de existir de fotografías auráticas en el mundo digital, en la fotografía contemporánea, rompe con la dicotomía benjaminiana entre la división del arte entre arte aurático y arte profano, entre ritual y política. Es una imagen imbuida en un aura místico, que se adentra en lo más íntimo de las personas, sin embargo eso la vuelve política y muy poderosa. Además goza, como no gozaba ni la pintura ni la fotografía en sus albores, de una inmaterialidad que la dispara como información reproducible incontables veces en los medios digitales, goza de una distribución que la puede hacer omnipresente y prácticamente imborrable cuando se viraliza. Nos dice Sontag, “Con el tiempo suficiente muchas fotografías sí adquieren un aura.” (Sontag, 2006, p.199) y también con las condiciones suficientes, hay fotografías que, aunque cercanas a nuestro tiempo están profundamente vinculadas a un aura que ya no se oculta en la materialidad, sino en la imagen misma de las personas.

Al respecto, en el marco de la presentación de la curaduría de la exposición sublevaciones del filósofo, teórico del arte, George Didi-Huberman en museo de arte contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en febrero del 2018 se organiza un congreso internacional de reflexión en torno a la imagen: *Los ojos de la historia*. Laura González teórica de la fotografía presenta y analiza dos imágenes fotográficas que ella propuso en la traducción, edición y adaptación con imágenes al contexto latinoamericano del libro *La fotografía: entre documento y arte contemporáneo* (2017) de André Rouillé. En este análisis nos da cuenta del rotundo rechazo del autor a usar esas dos fotografías en la edición del libro por carecer de poder, brillo o eficacia gráfica. La primera de las imágenes es una de Alfred Saint-Agne de las plazas centrales de la capital realizada entre 1858 y 1860 donde aparecen en la nave de la iglesia el convento dominico y la capilla del Rosario que poco después fueron destruidas por los liberales. La segunda, que me interesa pensar aquí, es la fotografía *El corazón de León Toral* del fotógrafo Manuel Ramos realizada en 1929 después del fusilamiento del Toral. La imagen es un corazón humano prendido a un soporte con una leyenda manuscrita que explica de dónde y de quién proviene. (González, 2018)

Efectivamente reconoce Laura González, estas dos imágenes fotográficas carecen de eficacia gráfica, poder o brillo en términos plásticos o compositivos. Intenta analizar la autora en dónde radica la diferencia de pareceres entre ella y el autor del libro. Cae en la cuenta finalmente que lo que tienen esas dos fotografías no es lo que necesariamente se ve en la foto, es decir, hay una vinculación más profunda de las fotografías con el espectador (en este caso ella) que la mera visualidad. Las fotografías captan lo que no se ve en la foto, pero que son un complejo espacial, contextual, temporal cultural que no tienen el impacto en la composición fotográfica sino en la relación personal, histórica, social de quien la mira.

Explica Laura González, su incapacidad de transmitir a André Rouillé el impacto de esas fotografías radica en su conciencia de la importancia de las fechas, sucesos históricos en los que se enmarcan las fotos y en su propia vinculación personal con los hechos de ella como mexicana que le imprimen peso y gravedad a la imagen, por otro lado en la ignorancia y poca identificación con los hechos de Rouillé (perfectamente comprensible). La primera imagen es el único documento fotográfico del convento dominico y la capilla del rosario, primer monasterio de la Nueva España, poco después derribado por liberales. Además la fotografía fue realizada durante la guerra de reforma, confrontación entre liberales y federalistas que dura tres años. El corazón de león toral de Manuel Ramos del nueve de febrero de 1929, la imagen en sí misma es un corazón humano prendido a un soporte con una leyenda, como menciono arriba. Más impactante, y más poderosa se vuelve la imagen cuando se relata su contexto y origen. El contexto es México en la cristeadada una guerra civil (1926-1929) que enfrenta a liberales y conservadores. Los cristeros molestos por varios artículos artículo de 1917 que afirma la libertad de culto, prohíben poseer bienes inmuebles e interferir en política y educación. Entonces los católicos forman la *liga nacional defensora de la libertad religiosa* mediante un boicot, el gobierno desata una persecución contra el culto privado. La guerra se desencadena en Jalisco en diciembre de 1925 bajo el grito de *Viva Cristo rey*. Las huestes cristeras llegaron a incluir las 50 mil personas, el

gobierno tuvo poco éxito al someterlos, la participación social en este conflicto es excepcional.

Tras un atentado al entonces presidente Álvaro Obregón es culpada la *liga nacional defensora de la libertad de culto*. Entonces se encarga el fusilamiento de los resistentes religiosos Luis Segura, Juan Tirado, Humberto Pro y el cura Jesuita Miguel Pro de manera inmediata y sin juicio mediante. En una campaña mediática con intenciones aleccionadoras para la comunidad católica el Estado mexicano invita a un fotógrafo de *Excélsior* y a dos de *El Universal* a fotografiar el fusilamiento para difundir la imagen de la muerte de los próceres cristeros, una campaña necroteatral. Los fusilados conscientes de la repercusión icónica del fusilamiento, actúan como mártires, el padre pro abre los brazos a manera de Cristo y grita “viva cristo Rey” al momento de ser fusilado. Al contrario de las pretensiones estatales los fusilados se convirtieron en mártires modernos, sus imágenes tuvieron amplísima circulación hasta que convirtieron en imágenes de culto, conservadas en iglesias y veladas de la mirada pública a manera de reliquias.



Ilustración 9 Cura Miguel Pro antes de ser fusilado, 1927. Fotografía de dominio público

En este mismo sentido es que nace la imagen fotográfica del corazón de León Toral que en 1928 asesina a Obregón pues había jurado matarlo tras la muerte de los mártires cristeros. El nueve de febrero de 1929 es fusilado en la penitenciaría del Distrito Federal, el cuerpo de León Toral es desangrado y entregado a sus familiares, es entonces donde un médico le extrae el corazón y un fotógrafo amigo de la familia hace la captura. Esta imagen se vuelve una reminiscencia del espíritu mexicano en el tiempo de la cristeadad. En la foto de Ramos existe una sublevación reprimida, esas imágenes tienen una fuerza que rebasan las del documento, mediante una técnica reproductiva mecánica Ramos no sólo se representa el objeto, sino que se genera una reliquia contemporánea que vincula a los espectadores más allá de la imagen misma como lo es la fotografía del padre Pro extendiendo los brazos ante un batallón de fusilamiento, es un aura en la imagen fotográfica. En estas imágenes fotográficas la forma, composición, encuadre no tienen mucha importancia en sí, hay algo detrás de la

imagen fotográfica que mueve la energía de su poseedor, de su espectador, de quién cree en ella y quien se deja herir por ella, dice Laura González.



Ilustración 10 Corazón de León Toral. Fotografía Manuel Ramos, 1929.

Es en este sentido, de la fotografía de El Corazón de León Toral es como funcionan, y pueden funcionar, las imágenes fotográficas (no necesariamente fotográficas, pienso también en videográficas o únicamente visuales) de los y las sufrientes, víctimas en situaciones de violencia. Como creo que funciona la imagen de Julio César Mondragón desollado y sangrante en el pavimento. Se vuelven vínculos mucho más profundos hacia quienes se dejan afectar por ella que lo que hace una pintura por ejemplo, o diferente a lo que hace una imagen lejana temporal y geográficamente. Como bien dice González la imagen es un entretejido complejo entre espacio, tiempo y las situaciones históricas específicas, una imagen nos puede mirar a los ojos más sencillamente rápidamente cuando nos rasga con esa identificación histórica y personal de la violencia presente. Un

retrato fotográfico de alguien que es víctima de violencia se puede rápidamente convertir una reliquia contemporánea, no en un sentido religioso necesariamente, pero sí es un motor que va más allá de la mera representación que mueve las energías de quienes son heridxs por ella. Las imágenes de la violencia son imágenes que además, dentro del mundo digital, tienen una amplia posibilidad de sobreponerse al amplísimo caudal de imágenes digitales que se vierten diariamente en redes sociales.

En este capítulo que divido en dos grandes bloques trato:

1. El periodismo tradicional en el México contemporáneo es un periodismo que desde años atrás se ha mantenido bajo diversas presiones de los poderes económicos o políticos del país. Que viven muchas veces una censura blanda, una censura directa o en todo caso una financiación por parte de los grupos de poder para mantener determinada línea editorial. El panorama del periodismo en México para la cobertura de la violencia está siendo acosado por varios frentes: El de la conveniencia política y el de la represión moral de la distribución de las imágenes de la violencia. Es por ello que la difusión de las imágenes de la violencia explícita en México tienden ya sea al ocultamiento bajo diferentes narrativas (la más regular es la de no hacer apología de la violencia) o a la espectacularidad y la trivialización habiendo sido subsumidas por la dinámica capitalista mediante la mercantilización de la violencia.²⁰ En este capítulo reconozco la importancia a nivel histórico, político y ético que puede ser la difusión de la imagen de la violencia bien contextualizada, atendiendo al tratamiento justo de la información por un lado. Sin la trivialización de la violencia, sino en una situación sensible y ética ante la misma. Y por el otro reconozco que hay límites irrebasables para el mostramiento de la violencia explícita que es la dignidad, el

²⁰ Piénsese en este sentido en las series de televisión que si bien no son documentales sino ficciones recrean sucesos violentos, promueven la cultura del narcotráfico, la violencia desorbitada y exacerbada así como hacen de la actividad violenta un producto de consumo. Estas series se producen y se venden de forma masiva en los medios de comunicación abonando a la trivialización de la violencia, no por su mostramiento, sino por su tratamiento.

cuidado del dolor y del deseo de los afectados por la violencia de forma directa así como sus dolientes.

El reto Caravaggio que propone Ileana Diéguez se ha de valer del uso de la imagen de la violencia para contrarrestar la misma violencia generadora de escenarios aleccionadores pero no de forma completamente abierta como se podría leer en Diéguez. Sino respetando estos criterios irrebasables, el acercamiento y uso ético de la imagen de la violencia explícita tomando en cuenta la importancia del maridaje del texto escrito con la fotografía. Porque sólo la fotografía no es capaz de brindar todos los elementos de comprensión del suceso.

Por otro lado, ante la probada injerencia de los poderes económicos y políticos en los medios de comunicación tradicionales se alzan los medios alternativos de comunicación como modos de distanciarse de los sesgos informativos de estos medios. Como forma de acercarse a la pluralidad de opiniones acerca de los sucesos como lo requiere una democracia. Así mismo los medios para generar imágenes fotográficas o videográficas que documenten los sucesos violentos o hechos noticiosos al margen de los fotógrafos profesionales toma poder a la hora de generar memorias visuales a contrapelo de lo que son las imágenes que se distribuyen en medios oficiales. Estas imágenes fotográficas que se generan desde la particularidad de los ciudadanos y volcadas en redes sociales tienen el carácter de inmediatez y la capacidad de sobreponerse al caudal de imágenes en la red para generar tendencias y poner en discusión en el espacio público sucesos de interés general. Los medios electrónicos se presentan como alternativas de información y difusión de imagen de la violencia lejos de los medios tradicionales.

2. El reconocimiento de que en la creación distribución de la imagen fotográfica de la violencia existen diferentes formas de violencia que se ejercen. Una por un lado la del extractivismo fotográfico y por el otro lado la que hiere la sensibilidad de los espectadores de la misma. Estas dos formas de ejercicio de la violencia de la fotografía son violencias que definiendo se pueden ejercer legítimamente siempre que el tratamiento, generación y distribución de la imagen de la violencia se aleje de la espectacularización o trivialización del dolor de las

personas. Siendo conscientes de la importancia histórica y política de generar la memoria como la comunicación de la violencia pero sin hacer espectáculo de ella. Así mismo, en el marco textual reconocer de forma acertada el contexto del suceso. Así como teniendo en cuenta de que determinadas formas de violencia se pueden justificar en un ambiente político donde las minorías afectadas (y que demandan) no son atendidas ni se dialoga con ellas. Es esa violencia una forma de posicionar la problemática, genera incomodidad de manera que se garantice mediante esta presión el diálogo y atención real a las minorías. Es pensar en la incomodidad de la violencia como una herramienta para que sean vistas las problemáticas sociales.

En otro sentido es pensar alternativas del uso de la violencia que pueden trascender la mera documentalidad situándose como imágenes cuasi religiosas con un carácter político fuerte. Imágenes como lo es la fotografía de El corazón de León Toral que estudia Laura González y, sostengo, lo fue (quizá es) la fotografía del joven normalista desollado Julio César Mondragón. Este acercamiento a la imagen fotográfica de la violencia en su potencialidad política más bien ensayístico pero existe. Es una forma de entender y sentir la imagen más lejos lo que se muestra visualmente, es vincularse con la imagen de forma menos reflexiva y más emocional que con un documento. Es un acercamiento donde, como propone Diéguez, hacemos de los dolores de otros los propios dolores y los ponemos en una imagen que se vuelve estandarte de queja.

CONCLUSIONES

En este trabajo que antes parecía pequeño y definido se vuelve un universo. Se abren reflexiones nuevas, se ensanchan los horizontes de investigación y un campo que antes parecía pequeño ahora se presenta amplísimo, lleno de complejidades como de riquezas. Así que las conclusiones de este estudio no serán más que preliminares, que no despreciables. Se abren en diferentes líneas, todas ellas que confluyen en el estudio del tratamiento de la imagen de la violencia explícita y su difusión.

Este trabajo por un lado es, con Diéguez, un llamado a romper con la miopía y con la comodidad del argumento de guardar distancias desde donde no se lastime la sensibilidad ante los fenómenos violentos. Es un llamado a asumir la importancia de los sucesos violentos por el Estado y crimen organizado como otros actores, así como a buscar abolirlos comenzando a darle el peso y la gravedad que requieren. Por mirarlos como un asunto de competencia de la sociedad entera que nos tocan y de los cuales participamos. La imagen fotográfica de la violencia explícita y los usos de ella que aquí se defienden buscan situarse entre la censura y la espectacularidad de su uso. Entre el abuso capitalista de la imagen que la convierte en laxo espectáculo y entre el llamado a la censura que se cubre bajo una posición moral de la asepsia de la información visual en cuidado de la sensibilidad y la apología de la violencia. Es una fotografía, como su uso, que base su producción y distribución en el cuidado de la dignidad de las personas violentadas, sus dolientes, como en el reconocimiento de la importancia política y ética para generar un espacio seguro que garantice la vida y la integridad de los derechos de las personas. Una fotografía atenta al poder político que puede tener pero cuidadosa de no dañar, en su afán de mostrar, la dignidad y derechos de las personas violentadas. Las imágenes fotográficas deben tener un marco ético de regulación pero un marco ético que no peque de llamar a la censura mediante el ocultamiento del dolor.

Por el otro lado este trabajo discute y muestra los matices que Ileana Diéguez no asume con respecto al uso de la imagen fotográfica de la violencia

cuando convoca al reto Caravaggio. Donde la apertura completamente libre del uso de las imágenes de la violencia puede llevar a usos espectaculares, que la trivializan, volviendo la imagen de la violencia un producto de consumo en una sociedad capitalista. La imagen de la violencia sí requiere de un tratamiento. Así la función textual a la hora de difundir la imagen de la violencia, que aunque no garantiza la significación, es una forma de buscar el uso contextual, respetuoso y ético de las imágenes de la violencia.

Una conclusión también se puede considerar como un acierto y avance a la hora de estudiar a Susan Sontag se puede decir que: Leyendo la ecología de las imágenes de la autora no como un llamado a la censura. Sino como un cuidado en el tratamiento de la imagen de la violencia explícita. Un cuidado ético como semiótico. Entonces se traza una línea de continuidad entre Susan Sontag 1977, la del 2003, 2004. Así el corpus reflexivo de Susan Sontag sobre la fotografía cobra más sentido, se vuelve más coherente así como se traza una línea de continuidad entre sus tres textos. La retracción que hace Sontag de la ecología es ante la censura que se desencadena de la interpretación de su ecología, que no del llamado al cuidado de las imágenes y sus significados, así como de la declaración de que la realidad cede ante el espectáculo. Y es, leo, en esa misma línea del uso, apertura en su uso y cuidado de las imágenes de la violencia explícita esta Diéguez. Incluso, aunque declara apertura completa, se puede leer entre y en sus líneas que está pensando criterios éticos, contextuales y políticos para el tratamiento y mostrabilidad de las imágenes de la violencia que no hagan de ella mero espectáculo. Como contra la apropiación de los poderes del monopolio informativo de las imágenes de la violencia.

Esto por un lado, por otro, con el aparato teórico que se reúne (aunque necesariamente quedaron autores importantes fuera) Este estudio abre la posibilidad o puede servir como plataforma teórica (con las bases de Diéguez y Sontag) a partir de la cual se puede pensar el uso de la imagen de la violencia más allá de lo punitivo. No es un trabajo terminado. Es una apertura de una línea de investigación de tratamiento como de la potencialidad de las imágenes de la

violencia de diferentes tipos. Si bien Ileana Diéguez incorpora la noción del necroteatro y de lo que llama el reto Caravaggio (que son las bases principales de esto) la autora no profundiza en las problemáticas y en las posibilidades de esta figura de poder político a contrapelo. La conjunción del aporte de ambas autoras presenta las bases para pensar el uso y creación del material fotográfico de la violencia más allá, si no en contra, del uso punitivo.

Toda fotografía de la violencia aunque no sea de violencia mortal y aunque no nos muestre la muerte a la cara es una fotografía necroteatral. En las fotografías de las violencias físicas no mortales, en donde se evoca la violencia, en donde se muestra a la distancia un acontecimiento violento, una persona percutiendo un arma, una nube de polvo, humo, cenizas producto de una explosión provocado en un contexto de violencias son necroteatrales porque la potencia más cercana en estas fotografías es la muerte, muchas veces la certeza es la muerte aunque no miremos el guiñapo. Estas fotografías o imágenes móviles evocan directamente la muerte de otros. Lo que hay detrás de la fotografía del hongo de humo de las bombas de división nuclear ensayadas en Nagasaki e Iroshima es muerte, miles de ellas. Todos estos actos tienen una evocación mortal y su exhibición organizada (esto lo hace la captura y su preparación para cualquier plataforma de información en papel o digital, periodística o artística) la convierte en una teatralización de la violencia. Toda foto de esta clase de violencias aunque no sean explícitas es necroteatral. El concepto de necroteatralidad puede entonces abrir su significación, su posibilidad, más allá de las especificaciones que nos da Ileana Diéguez para su existencia. La apuesta es a procurar entender la necroteatralidad de forma más amplia que el montaje grotesco de la muerte en un espacio físico con fines punitivos. El necroteatro no tiene por qué ser necesariamente una falange de quienes ejercen violencia, como los grupos armados o el Estado. Las imágenes de la violencia tienen la potencialidad de volverse contra sus creadores, contra los perpetradores de las violencias.

Cuando se abre la significación de la noción de necroteatralidad y deja de ser exclusiva de la muerte expuesta de forma plena en los espacios públicos se

abren posibilidades críticas de pensar otras formas de violencia como necroteatro. Cuando se consideran otro tipo de fotografías donde la potencia cercana o simbólica es la muerte violenta como ejercicio de poder coercitivo se abre la misma posibilidad de pensar la imagen necroteatral en un espectro más amplio. Abriendo este concepto también se abre en sus usos y el tipo de imágenes que abarca la figura del reto Caravaggio donde las imágenes de la violencia se dan vuelta contra sus perpetradores. En esta apertura de usos de la imagen desde el reto Caravaggio caben muchas formas de violencia, donde la apuesta es que éstas sirvan para combatir esta violencia aprovechando que se trata de un doble dispositivo: coercitivo como liberador.

Dispositivo que propongo se puede usar frente a la violencia patriarcal y sus símbolos de poder en diferentes manifestaciones: violencia doméstica, en noviazgo, acoso, violación sexual o feminicidio. En otro tipo de violencias sistemáticas que forman parte de un ejercicio de poder desproporcionado, vertical e incontestable para quienes están dirigidas. Propongo también puede estar el eje de investigación del uso y análisis desde esta base de la imagen fotográfica (videográfica) de la violencia hacia animales no humanos en su brutalidad y en ese despliegue de poder desproporcionado. Ya sea simbólico y fáctico. Es una forma de pensar el uso de las imágenes de la violencia ejerciendo poder a contrapelo del poder que las posibilita. Estos usos pueden ser alternativas, potencias de las imágenes fotográficas de la violencia para ir mucho más allá del miedo y la parálisis. Sino ser un impulso de reclamo provocado por dolor y rabia. Ya sean imágenes que guardan un aura mística que levanta e incita a la protesta y al pie de queja (protesta) cuando nos miran a los ojos, ya sea aquella que porque nos afecta de forma directa (espacial e históricamente) nos llama a pensarla, sentirla más que como un espectáculo, o aquella imagen lejana que aunque ajena nos hace encontrar nuestros propios dolores en el dolor de lxs otrxs.

Así como las formas y criterios para la difusión de la imagen de la violencia que presento en la defensa de su uso político, ético e histórico creo que se puede seguir explorando la potencialidad de la imagen fotográfica de la violencia que no

sea la repetición de la violencia, espectacularización o trivialización de la misma. El reto Caravaggio como figura de poder contrahegemónico en su apertura es una invitación a la investigación, especulación y experimentación de los usos que puede tener la imagen de la violencia explícita en la demanda de que estas violencias sean resueltas. Volviendo las imágenes del terror contra sus artífices en una función opuesta a la ideada inicialmente que es la punitiva.

Como se puede leer esta tesis no busca quedarse en el mundo académico meramente. Sino trazar una línea entre la reflexión filosófica académica en su afamada crítica y la *praxis* del uso y potencialidad de las imágenes de la violencia. Busca ser un material que pueda ser consultado desde fotógrafos (artistas o no), periodistas o teóricos de la imagen interesados en el tratamiento de la misma. Para abrir la reflexión en torno al uso de la imagen de la violencia que se vive en el país, los complejos debates éticos detrás de esto como la potencialidad política y la importancia histórica de su generación y su uso. Busca ser un aparato de crítica ante una realidad que no pregunta y que si no nos cuestionamos nos va a consumir. El acto reflexivo también es un acto político como terapéutico ante los estados de crisis.

REFERENCIAS

Alexanian, Nubar (2007) “Migraciones y Los niños de Sebastião Salgado”

Accesible en:

Álvarez, Raúl, (03/03/2016) “La nota roja mexicana: más de cien años del periodismo más escabroso que puedas imaginar”

Accesible en: <https://magnet.xataka.com/en-diez-minutos/la-nota-roja-mexicana-mas-de-cien-anos-del-periodismo-mas-escabroso-que-puedas-imaginar>

BBC, (15/02/2019) “Susana Carrera: el brutal asesinato en México de una empresaria después de que su familia no pagara los US\$200.000 que pedían sus secuestradores”

Accesible en:

<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-47261444>

B Díaz Nosty, (2017): “Asesinatos, hostigamientos y desapariciones. La realidad de los periodistas latinoamericanos en el s. XXI”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 72, pp. 1.418 a 1.434.

Accesible en: <http://www.revistalatinacs.org/072paper/1226/76es.html> DOI: 10.4185/RLCS-2017-1226

Brito, Fernando, (2015) Conferencia Magistral, en *Centro de Arte Diseño y Medios* (ADM). Accesible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2DiRXe7uSbg>:

Barthes, Roland (1990) *La cámara lúcida: notas sobre fotografía*, ed. Paidós, México

Blair Trujillo, Elsa, *Política y Cultura, otoño 2009, núm. 32*, en, “Aproximaciones a un concepto de violencia: Avatares de una definición.” pp.9-33, Colombia, 2009

Brea, J. Luis (2007) en, *Cultura Ram: Mutaciones de la cultura en la era de la distribución electrónica*, Ed. Gedisa, España.

Código de ética de televisa: Accesible en: <https://cirt.mx/codigo-de-etica/>

Código de ética de Tv. Azteca. Accesible en: <http://www2.tvazteca.com/descargas/TVAZTECACodigodeEtica.pdf>

Diéguez, Ileana (2016) *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor*, Ed. Universidad Autónoma de Nuevo León, México.

Díaz, Yunuen, (2015), *Todo retrato es pornográfico*, en, Fondo Editorial Tierra Adentro, México.

Díaz, Leticia, (11/07/2016) “Perros y roedores desollaron el rostro de normalista de Ayotzinapa: CNDH” en, *Proceso*. Accesible en: <https://www.proceso.com.mx/446897/julio-cesar-2>

Diéguez, Ileana, (2013-2014) en, “Necroteatro. Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos” *Investigación Teatral* Vol. 3, Núm. 5 Invierno. pp.9-28

Didi-Huberman, George (2004) *Imágenes pese a todo: memoria visual del holocausto*, Ed. Paidós, Barcelona

El Universal, “Criterios ante la violencia”. Fecha de consulta: 18/10/2019. Accesible en: <https://www.eluniversal.com.mx/criterios-ante-violencia>

Fontcuberta, Johan (2011) *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen fotoperiodística*, Ed. Gustavo Gili, España

---- (1993) *El beso de judas: Fotografía y verdad*, Ed. Gustavo Gili, España

---- (2016) *La furia de las imágenes: notas sobre postfotografía*, Ed. Galaxia, México

Franco, Marina (26/09/2018) "El caso Ayotzinapa: A cuatro años de dolor e incertidumbre", en *The New York Times*, Accesible en: <https://www.nytimes.com/es/2018/09/26/ayotzinapa-estudiantes-43-mexico/>

Freund, Gisele (1983) *La fotografía como documento social*, Ed. Gustavo Gili, España

García Varas, Ana (Ed) (2012) *Filosofía e(n) Imágenes: Interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneo*, en, Gerard, Vilar, "La estetización de la imagen de la violencia", Ed. Institución "Eduardo el católico", Zaragoza

Guerrero, Alejandro (2016) *Democracia y medios en México: El papel del periodismo*, INE, México

González, Laura, (26/02/2018) en, "Territorio y sentido de las imágenes" en, *Congreso Internacional: Los ojos de la historia*, Accesible en: https://drive.google.com/open?id=1e8KUuw56EYC3xKP0FrvN3pHUk_UXW_Uv

Herrera Román, Sayuri (2015), en, "¿Por qué torturaron hasta la muerte al normalista Julio César Mondragón?", en, *El segundero: periodismo independiente*, Accesible en: <https://www.elsegundero.com/2014/11/por-que-torturaron-hasta-la-muerte-al.html>

Infobae, (14/02/2019) "Empresaria secuestrada en Veracruz y asesinada porque su familia no pagó el rescate" Accesible en: <https://www.infobae.com/america/mexico/2019/02/14/empresaria-secuestrada-en-veracruz-fue-asesinada-porque-su-familia-no-pago-el-rescate/>

La redacción, (23/03/2011) “Busca televisa unificar la cobertura sobre el narco” en, *Proceso*. Accesible en: <https://www.proceso.com.mx/265926/busca-televisa-uniformar-la-cobertura-sobre-el-narco>

La redacción (08/04/2013) “Baja un 50% la cobertura de la violencia en el centro del país desde diciembre: Observatorio.” En *Proceso* Accesible en: <https://www.proceso.com.mx/338483>

Mariona Sanz Cortez (coordinadora), (2014) *Comprando complacencia: publicidad oficial y censura indirecta en México*, Asociación Mundial de Periódicos y Editores de Noticias (WAN-IFRA).

Montalvo, L, Tania (23/10/2015) “Un país rehén: todos los estados tomados por el crimen organizado” en, *Narcodata*, Accesible en: <https://narcodata.animalpolitico.com/pais-invadido/>

Muguerza, Javier (1990) *Desde la perplejidad*, en Ed. Fondo de cultura económica, México.

Olmos, José Gil, (26/03/2011) “Y los medios se amordazan” en *Proceso*, Accesible en: <https://www.proceso.com.mx/266089/y-los-medios-se-amordazan>

Planas Bou, Carlos (10/02/2018) “Ali al-Qaisi, preso icónico de Abu Ghraib: ‘Venían y se orinaban en mi cara’” Accesible en: <https://www.elperiodico.com/es/internacional/20180510/ali-al-qaisi-venian-y-se-orinaban-en-mi-cara-6808918>

Photoworld, (2014) “How big is Snapchat” Accesible en: <https://cewe-photoworld.com/how-big-is-snapchat/>

Rancièrre, Jacques (2005) *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo, Universidad Autónoma de Barcelona

Redacción (18/08/2019) “En México cifras alcanzan 3 feminicidios diarios y más de 50 violaciones” en, Televisa News. Accesible en: <https://noticieros.televisa.com/historia/mexico-cifras-alcanzan-3-femicidios-diarios-mas-50-violaciones/>

Rodríguez García, Arturo, (26/03/2011) “El acuerdo, al gusto del presidente” en *Proceso*. Accesible en: <https://www.proceso.com.mx/266090/el-acuerdo-al-gusto-del-presidente>

Ricoeur, Paul (2006) *Sí mismo como otro*, Ed. S.XXI, México, 2006.

Sontag, Susan, (2003) *Ante el dolor de los demás*, Ed. Santillana, Madrid

---- (2014) *Ante la tortura de los demás*. Accesible en:

[https://www.elmalpensante.com/articulo/1114/ante la tortura de los demás](https://www.elmalpensante.com/articulo/1114/ante-la-tortura-de-los-demases)

---- (2006) *Sobre la fotografía*, Ed. Alfaguara, México

UNESCO (2011) Acuerdo para la cobertura informativa de la violencia, 2011, México. Accesible en:

[http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/media_standards/Art%2019%20memorandum%20on%20the%20mexican%20draft%0federal%20act%20Acuerdo Medios 23 marzo 2011.pdf](http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/media_standards/Art%2019%20memorandum%20on%20the%20mexican%20draft%0federal%20act%20Acuerdo_Medios_23_marzo_2011.pdf)